Howard Mittelmark
Sandra Newman

COMO NO ESCRIBIR UNA NOVELA

200 errores clásicos
y cómo evitarlos



En *Cómo NO escribir una novela*, Howard Mittelmark y Sandra Newman aplican sus años de experiencia como editores y escritores para identificar los 200 errores más comunes que cometen los escritores y enseñarnos cómo evitarlos. Muchos libros ofrecen consejos sobre cómo escribir bien. Éste no es uno de ellos. A través de hilarantes ejemplos muestra cómo conseguir que tu manuscrito jamás llegue a ser publicado: cómo los personajes son a veces versiones aburridas del propio autor, cómo un

argumento puede resultar de lo más tedioso, cómo el estilo puede plagarse de tópicos… Delirantemente divertido y extremadamente útil, *Cómo NO escribir una novela* te ayudará a conseguir, entre carcajadas, que tu manuscrito pase de la pila de las editoriales a las librerías.



Howard Mittelmark &
Sandra Newman

Cómo NO escribir una novela

200 errores clásicos y cómo evitarlos

ePUB v1.3

Elle518 11.02.12

más libros en espaebook.com

Título original: *How Not to Write a Novel: 200 Classic Mistakes and How to Avoid Them*
Traducción: Daniel Royo
Howard Mittelmark & Sandra Newman, 2008.

INTRODUCCIÓN

Los escritores que aún no han publicado a menudo citan el caso de John Kennedy Toole, quien, incapaz de encontrar un editor que publicara su novela, *La conjura de los necios*, se quitó la vida. Tras esto su madre luchó incansablemente por el libro de su hijo, que finalmente se publicó y se convirtió en un gran éxito. Su autor ganó póstumamente el premio Pulitzer de

novela.

Sí, podríamos decir que esto es una posible estrategia, pero una estrategia que exigió un alto grado de compromiso por parte de la madre del novelista y uno aún mayor por parte del autor. Y, ni que decir tiene, supuso un serio problema en la gira del autor. Pero, lo que es más importante, esta estrategia sólo funcionará si has escrito una obra maestra que aguarda recibir el reconocimiento que se merece.

Si éste es el caso, nuestro libro no te será útil. Pero si hay alguna posibilidad de que puedan hacerse algunas mejoras en tu novela, nosotros te podemos

ayudar.

Por supuesto, los novelistas que aún no han publicado pueden recurrir a los innumerables libros existentes sobre cómo escribir: tomos magistrales de grandes autores, fórmulas para crear tramas de autores un poco menos grandes, libros inspiradores sobre cómo sacar el artista que llevamos dentro o cómo liberar nuestra mente creativa.

No vamos a desaconsejarte que leas esos libros. Los mejores de ellos están muy bien escritos, y cuantos mejores libros leas, mejor escritor serás. Los libros inspiradores te pueden ayudar o, como mínimo, pueden ser algo así como

la pluma mágica que le dio confianza a Dumbo para que se atreviera a volar. Analizar los entresijos de una trama nos puede permitir echar unas risas y siempre puedes pasar una hora divertida juntando nuevos personajes, cambiándoles los rasgos como hacen nuestros hijos con el Señor Patata, y luego volviendo a escribir la novela fresco y renovado.

Pero si saber cómo escribe Stephen King realmente nos permitiera hacernos con el truco mágico, todos estaríamos escribiendo novelas fascinantes que llegarían a las listas de los libros más vendidos, y si una cosa se ha

demostrado en todos los talleres de escritura creativa es que el artista que uno lleva dentro tiende a cometer los mismos errores que todo hijo de vecino con un artista dentro. Es más, al intentar escribir novelas siguiendo las indicaciones de un manual, el escritor a menudo tendrá la sensación de que su voz y su imaginación están siendo constreñidas, y nadie ignora que para cada «norma» sobre cómo escribir que esos libros dan, se pueden encontrar novelas que han roto dichas normas y cosechado un gran éxito.

Por todo esto, hemos visto que hay una necesidad, esto es, que podemos

ofrecer un servicio.

Todos esos libros sobre cómo escribir tratan de ofrecer enfoques nuevos y radicalmente diferentes de cómo componer una novela. Si encerráramos en una habitación a todos los autores de esos libros y empezáramos a llenarla lentamente con agua, y la única forma de escapar de ahí fuera llegar a un consenso sobre cómo escribir una novela, si su única esperanza de sobrevivir fuese ponerse de acuerdo sobre qué cosas no hay que hacer, su respuesta sería este libro que tienes entre las manos.

No seremos tan osados como para

decirte cómo escribir una novela o sobre qué tema escribirla. Únicamente vamos a decirte las cosas que los editores, demasiado ocupados rechazando novelas, no te dirán personalmente; te señalaremos los errores que los editores reconocen al instante porque se los encuentran una y otra vez en las novelas que no contratan.

No vamos a darte ninguna norma. Te ofreceremos nuestras observaciones, tipo «No cruce en rojo» o «Conducir a toda velocidad contra un muro suele acabar mal». Así serán nuestras observaciones.

Hace mucho que estamos en este

negocio, y cientos de novelas no publicadas, e impublicables, han pasado por nuestras mesas. Si hubieras estado a nuestro lado, también habrías visto que esos desastres evitables se repiten una y otra vez, y harías las mismas observaciones.

No pienses en nosotros como si fuéramos policías de tráfico, ni siquiera como unos profesores de autoescuela. Considéranos más bien como tu sistema de navegación, tu GPS, operativo día y noche, una voz amiga que siempre estará a mano cuando, perdido y con miedo, te digas: «¿Cómo coño he acabado aquí?»

PRIMERA PARTE
LA TRAMA

Algo más que un montón de cosas que pasan

Como escritor, sólo tienes un trabajo: hacer que el lector siga leyendo. De todas las herramientas que usa un escritor para que el lector siga leyendo la más esencial es la trama. No importa si la trama es sentimental («¿El miedo

de Jack al compromiso le impedirá encontrar el verdadero amor con Synthia?»), de intriga («Pero, Jack, el cuerpo de Synthia estaba en una habitación cerrada, con un charco en el suelo, junto a una pierna de cordero descongelada») o de acción («¿Permitirá a Jack el uso inconstitucional de la tortura a Shyntia, la terrorista internacional, en Abu Dhabi localizar la bomba de relojería que ya ha iniciado su cuenta atrás?»), siempre y cuando impulse al lector a descubrir qué pasará después. Si a tu lector no le importa lo que va a ocurrir a continuación, es que no hay trama.

Habitualmente la trama de una buena novela empieza presentando a un personaje más o menos simpático que tiene que vérselas con un problema muy peliagudo. A medida que la trama se va complicando el personaje va echando mano de todos sus recursos para solucionar el problema, siempre en medio de sorprendentes acontecimientos o informaciones inesperadas que lo ayudan o lo entorpecen en sus esfuerzos. Dolorosos conflictos internos lo llevarán a seguir adelante pero también lo paralizarán en los momentos de la verdad. Finalmente el protagonista solucionará ese problema de una forma

que sorprenderá al lector pero que, vista con perspectiva, nos parecerá elegante e inevitable.

La trama de una típica novela no publicada presenta a una protagonista, luego a su madre, a su padre, a sus tres hermanos y a su gato, dedicándoles a todos largas escenas en las que exhiben sus comportamientos habituales. A éstas les siguen otras escenas en las que estos personajes interactúan entre ellos, llevándonos a un interminable recorrido por restaurantes, bares, casas, todo lo cual se describe con gran lujo de detalles.

Una escena típica de una novela no

publicada es esa en la que a la protagonista le hacen un peinado horroroso justo en el momento en que su autoestima pende de un hilo. Esto da pie a la siguiente escena típica, en la que «la madre de la protagonista cree que su hija gasta demasiado en la peluquería pero en la que se ve que la autoestima es clave para una buena salud mental», o la escena en que «el novio no entiende las necesidades de la protagonista pero finalmente reconoce que sus actuales prioridades responden en exceso a las características básicas del género masculino» o la escena donde ella «toma un baño de burbujas para

relajarse después de unas escenas con mucha tensión, baño en el que la protagonista recapitula mentalmente las tres escenas anteriores», sin que nada que se parezca ni remotamente a una historia haya aparecido todavía en el horizonte.

A veces un prólogo intimista describe a la protagonista mirando por una ventana y pensando en todas las cuestiones filosóficas que el autor no ha podido introducir en la narración que sigue. A veces el prólogo plantea esas cuestiones filosóficas mediante una voz que no se sabe muy bien de dónde viene. En otras el prólogo prescinde

completamente de filosofías y presenta a la protagonista mirando por la ventana y pensando en productos de belleza para el pelo.

Un gran número de los problemas relativos a la trama que presentan las novelas no publicadas pueden resolverse con una estrategia muy simple. Tener claro qué se quiere contar y quitar todo lo demás. No escribas cientos de páginas sin saber exactamente qué historia quieres contar. No escribas cientos de páginas explicando por qué quieres contar esa historia que dentro de poco nos vas a contar, por qué los personajes viven como viven cuando

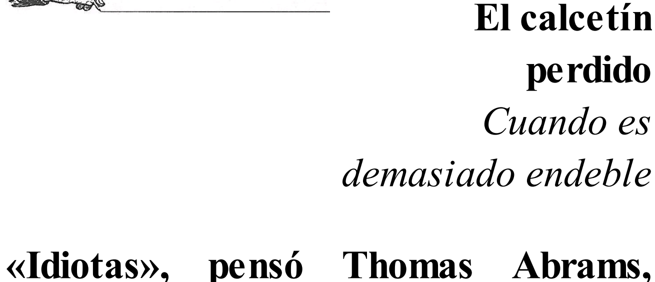
arranca la historia, o qué hechos del pasado han convertido a esos personajes en las personas que aparecen en la novela. Escribe cientos de páginas contando la historia, de lo contrario lo que has escrito no permanecerá en los estantes de las librerías, sino que servirá de material de relleno para que esas librerías se mantengan en pie. Caer en alguno de los errores relativos a la trama que a continuación expondremos es una garantía de que tu novela será un montón de papel más en la riada de páginas que acaban como papel para reciclar.

1
PRINCIPIOS Y ESCENARIOS INICIALES

Un manuscrito para llorar de risa caído del cielo

Muchos escritores asesinan sus tramas antes de que crezcan debido a una premisa equivocada o un inicio ilegible. Si escoges alguna de las estrategias que

hemos reunido en nuestra prolongada experiencia, tú también podrás sabotear tu propio libro.



El calcetín perdido

Cuando es demasiado endeble

«Idiotas», pensó Thomas Abrams, meneando la cabeza cuando acabó su inspección de la unidad de drenaje ante la preocupada mirada de Len Stewart.

—Qué idiotez, qué idiotez, pero

qué idiotas —masculló.

Saliendo de debajo del émbolo de captación se puso en pie y se sacudió el polvo que cubría su mono gris. Cogió su tablilla con el informe y escribió unas cosas en el impreso mientras Led esperaba nerviosamente el veredicto. Thomas no tenía intención de hacerle esperar mucho.

—Bien —dijo cuando acabó y se guardó el bolígrafo—. Bien, bien, bien.

—¿Qué pasa? —preguntó Led, incapaz de disimular el temblor en su voz.

—¿Cuándo aprenderán ustedes que no hay que usar una junta B-142

con un remache 1811-D?

—Pe… pero —tartamudeó Led.

—O quizás, déjeme adivinar, quizás sólo ha confundido una 1811-D con una 1811-E —hizo una pausa para que sus palabras calaran antes de soltar la bomba—… Otra vez.

Dejó a Led sin habla y se fue sin ni siquiera mirar atrás, riéndose al imaginarse la cara de Led cuando finalmente comprendiera todas las implicaciones de su error.

Aquí el conflicto apenas es adecuado para un episodio de una serie familiar. Recuerda que esta trama ha de atrapar al

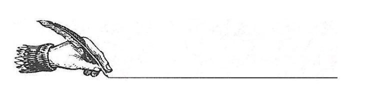
lector a lo largo de trescientas páginas y pico. La historia central de una novela debe ser lo suficientemente importante como para cambiarle la vida a cualquiera.

Además, esa historia debe tener interés para mucha gente. Uno de los primeros escollos que debe superar un novelista es el error de creer que lo que le interesa a él tiene que interesarle necesariamente a todo el mundo. Una novela no es una oportunidad para dar rienda suelta a las cosas que tus compañeros de piso, amigos o tu madre ya no soportan escuchar más. No importa cuán vehemente y justo sea tu

deseo de que los encantos masculinos de los hombres bajitos sean apreciados por las mujeres o tus protestas contra los caseros que se niegan a arreglar las tuberías de los pisos que alquilan, incluso aunque sea una clara infracción de lo estipulado en el contrato de arrendamiento, de cuyas cláusulas tu casero finge no ser consciente pero que tú conoces mejor que él porque has hecho fotocopias tanto para él como para tus compañeros de piso, amigos y madre. Eso no es una trama sino una queja.

Esto no quiere decir que un bajito, desgraciado en amores y que vive en una

casa con unas tuberías defectuosas no pueda ser el héroe de tu novela, pero su altura y los problemas con la fontanería deben ser parte de una trama, dibujados brevemente mediante pinceladas cuando el héroe se encamina a la escena del crimen, donde se asombra de cómo diantre una pata de cordero ha infligido a la víctima esas lesiones mortales.



La sala de espera

Cuando la historia no empieza

nunca

Reggie se subió al tren en Montbauk y encontró un asiento junto al coche restaurante. Cuando se sentó allí, molesto por el tufo de las asquerosas hamburguesas con queso del coche de al lado, empezó a pensar en cómo había decidido hacerse médico. Ya desde niño le interesaban las enfermedades raras pero ¿significaba eso que tenía vocación? El tren traqueteaba, impidiéndole quedarse dormido, y el olor de esas hamburguesas con queso le provocaba náuseas. Lo mismo le ocurría al ver la

sangre, pensó. ¿Por qué tomó esa decisión hacía tantos años?

Mountbak iba retrocediendo tras las ventanas.

(10 páginas después)

Las últimas casas de Mountbak se veían diminutas entre la hierba de color marrón. Parecían brillar contra el telón de fondo de las preocupaciones de Reggie mientras consideraba detenidamente las razones para su actual problema. Si hubiera hecho el máster de biología que al principio quería hacer, en vez de seguir el consejo del tío Frank… El

tío Frank le dijo en esa ocasión, rascándose su peludo cuello como era su costumbre:

—Ahora, Reggie, no cometas los errores que yo cometí cuando hice el máster en biología en el cincuenta y seis, y envié todas mis posibilidades al…

(10 páginas más tarde)

—Y para resumir brevemente una historia muy larga así es como conocí a tu tía, Katharine, y así viniste tú al mundo —concluyó el tío Frank.

Se habría quedado perplejo en ese momento, pensó, si aún no supiera de

los ilícitos amores de su madre con el tío Frank que le contó su primo Stu meses antes, cuando Stu lo llamó para hablarle de la beca que le habían concedido para estudiar golf en Penn, una beca que había hecho aflorar de nuevo la amargura de Reggie por su errónea decisión de apuntarse al curso preparatorio de la universidad de Medicina.

Aquí el autor va acumulando escenas interminables para poner al lector en antecedentes sin que haya una historia principal a la vista. En la página 50 el lector todavía no tiene ni idea de por

qué es importante saber quiénes son realmente los padres de Reggie, por qué estudió Medicina o la geografía de Montbauk. En la página 100 el lector empieza a tener fuertes sospechas de que nada de eso es importante, si es que algún lector ha podido llegar tan lejos.

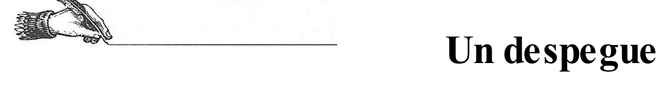
El escritor también ha creado todo un marco de acciones en las que no pasa nada. No olvides que, desde la perspectiva del lector, la línea argumental principal es lo que le está ocurriendo al protagonista. Por eso, sea lo que sea lo que esté pensando Reggie en el tren, la acción principal es un hombre sentado y mirando por una

ventanilla, con el estómago un poco revuelto, página tras página, página tras página.

Evita crear escenas que sean meros escenarios para que un personaje recuerde o medite sobre su pasado. El personaje ya tendrá tiempo suficiente para dar esa información en las escenas en las que realmente pase algo. Sería mucho más efectivo, por ejemplo, que Reggie expresara sus dudas sobre su profesión en una escena en que está operando a vida o muerte a su hermano pequeño.

Si te sientes incapaz de evitar la Sala de espera, mira honestamente tu

novela y analiza cuál es el primer hecho importante que ocurre. Seguramente puedes suprimir todo lo que hayas contado antes. Si en esas páginas hay información importante, plantéate darla de la forma más breve posible. Sorprendentemente, muy a menudo un solo párrafo o un monólogo interior pueden sustituir veinte páginas de texto. Si crees que son necesarias medidas más drásticas, consulta el apartado Cirugía radical para tu novela.



Un despegue

demasiado largo

Cuando nos cuentan la infancia de un personaje sin motivo ni razón

El primer recuerdo de Reinaldo era la imagen de su madre, la *contessa*, vistiéndose para pasar una velada jugando a las cartas. Esa noche, el escandaloso *marquis* Von Diesel se presentó para recogerla en su elegante carruaje de caballos Luis XV. La visión de aquellos dos corceles angorinos castrados en el creciente anochecer, con arneses laceados y

protuberantes, según dictaba la moda del momento, quedaría grabada para siempre en la memoria de Reinaldo.

—Buenas noches, mi dulce príncipe —le dijo su madre desde la puerta—. Que duermas bien arropado.

—Te ruego que te quedes, madre, quédate —dijo el niño Reinaldo señalando la tenebrosa oscuridad que se extendía tras las adamasquinadas luces de la calle—. ¿No habrá peligro?

—Oh, eso es un tonto Leviatán de tu infantil imaginación —se burló su madre a carcajadas, y empujó la puerta hacia fuera.

Ella volvió más tarde esa noche

sana y salva, y le entregó un caramelo que había ganado en la última y tempestuosa mano de *vingt-fromage*.

—2—

Treinta y cinco años más tarde Reinaldo se cayó de la cama riendo con ganas ante su criado, Hugo, y se encaminó a su aseo matutino.

Al poco, tras aplicarse unos brillos de ámbar y espolvorearse con gracia con sus exóticas breas y púrpuras, le dijo a su criado:

—Esta mañana no es necesario afinar el pangolín, he decidido

cancelar mi lección y mi cita con la infanta para ir a jugar al bádminton.

Por misteriosas razones, muchos autores consideran adecuado comenzar a contarnos una historia sobre un hombre de mundo de cuarenta años que arranca con un prólogo que empieza cuando tenía cinco. También es muy común entre estos autores, en aras de la meticulosidad, ofrecernos a continuación escenas de este héroe a los diez, quince y veinticinco años antes de llegar a la edad en la que realmente hace algo por fin. Presumiblemente esto nos permite conocer detalles del carácter

del protagonista y los hechos clave que lo han formado, lo cual es una buena idea cuando uno va a dar una conferencia en un congreso de psicoanalistas. Sin embargo, lo que desea nuestro lector es una buena historia. A veces la diferencia entre una historia interesante y otra que hace bostezar se debe al relato de una infancia.

Aunque tu trabajo como escritor es conocer muy bien a tus personajes, pocas veces es necesario compartir toda esa información con el lector, y cuando decimos «pocas veces» queremos decir «nunca». Tu función como escritor es

contarle una historia al lector. Cuando llamas a alguien para que te preste un servicio, un soporte informático por teléfono, por ejemplo, ¿quieres que el técnico te cuente todo lo que sabe sobre tu sistema operativo, el código alfanúmerico de tu red inalámbrica y los algoritmos de encriptación antes de que te explique qué tienes que hacer para recuperar tu conexión a Internet?

Cirugía radical para tu novela
novela
In media res

Si tu novela empieza empantanándose con una pesada información preliminar, plantéate emplear esta técnica de arranque inmediato.

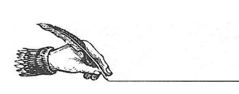
Escoge una escena de acción clave y empieza tu novela con ella, introduciendo a tu protagonista cuando éste ya se encuentre en medio de un conflicto apasionante, a fin de atrapar de inmediato al lector. Éste puede ser, cronológicamente, el primer hecho emocionante de la

novela, pero los escritores empiezan a veces con el clímax final y utilizan la mayoría de las páginas de lo que queda del libro para que el lector siga un círculo narrativo completo, retrocediendo a ese tiroteo, a ese suicidio en masa, a esa extirpación de ovarios. Una vez que la historia tiene ya un punto culminante, puedes ralentizar la acción para poner al lector en antecedentes con toda la información previa que sea

necesaria.

«Escena de acción» no significa que esta técnica sólo pueda emplearse en las novelas en las que «explotan cosas». «Allí estaba yo, vestida tan sólo con una toalla en la suite más cara del Hotel Plaza. El hombre que pensaba que se había casado con una rica heredera en la flor de la vida esperaba con ansia cada minuto que pasaba. Pero no fue a él a quien me encontré cuando abrí la puerta» funciona tan bien como «Allí

estaba yo, vestida tan sólo con una toalla en la suite más cara del Hotel Plaza, y el tiroteo que se oía en el pasillo se iba acercando cada vez más y más…».



La sesión de fotos de las vacaciones

Cuando en vez de una historia nos cuentan un paisaje

Rah T'uay era mucho más sucio que Bangalot, observó Chip mientras volvía a cerrar su mochila. Aún no sabía si encontraría allí el sentido profundo de la vida que había ido a buscar a Oriente hacía varias semanas. ¿Serían ya tres semanas? Las contó mentalmente mientras sorbía el amargo té local hecho con hojas de té y agua hirviendo ¡Una, dos, tres semanas! ¡Hacía ya tres semanas!

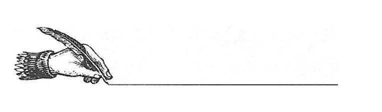
Había pasado la primera semana entre la lujuriosa vegetación de Bangalot, donde los exóticos zarcillos de las plantas carnívoras habían sido

aún más románticos gracias a su casual encuentro con Heather durante aquellas vacaciones trimestrales de marzo. Tras su romántica noche, siguió en un barco camino de aquel pueblo de las montañas, Ruh Ning Tsor, y luego en un autobús nocturno, que siempre parecía estar a punto de desvanecerse en la majestuosidad y misterio del paisaje que atravesaba en su camino a los calcáreos acantilados de la costa del atolón de Suppu Rashon. ¡Cuánto había cambiado, y para siempre, en tan poco tiempo!

Hubo una época en la que un libro podía

venderse únicamente porque su autor había estado en países lejanos y vuelto para contar las exóticas escenas que había visto. Ese autor fue Marco Polo y esa época el siglo XIII. Si conoces muy bien un lugar interesante, no dudes en utilizarlo para dar a tu novela un marco bien definido y un ambiente peculiar. Pero aunque los exóticos nativos pueden añadir un sabroso color a tu novela, no importa cuántos bazares hayas visitado, con cuántos artistas de la estafa hayas intercambiado tu dinero o de cuántos niños harapientos de las calles te hayas apiadado, los criterios para contar una historia en Tombuctú son exactamente

los mismos que en una ciudad de provincias de tu país. Si Chip no hace nada en una isla tropical, pero describe las maravillas de estar en una isla tropical, estamos ante una Sala de espera con mucho follaje, follaje que, además, nuestro lector ya conoce sobradamente por el Discovery Channel, y en alta definición.



No encuentro palabras

Cuando el autor no logra

comunicar

Ahora que por fin había llegado a París, Chip comprendió por qué la llamaban la Ciudad de la Luz. Era por su luz. Había algo especial e indescriptible en París. Era tan diferente de Indiana… París tenía algo que no lograba concretar, cierto… *Je ne sais quoi*. ¡Finalmente comprendió por qué la llamaban así!

Le pegó un mordisco a su Big Mac, y como siempre había sospechado, incluso el Big Mac sabía diferente allí. Era una diferencia increíble, algo que se había perdido durante toda su

vida… hasta ahora. Era alucinante.

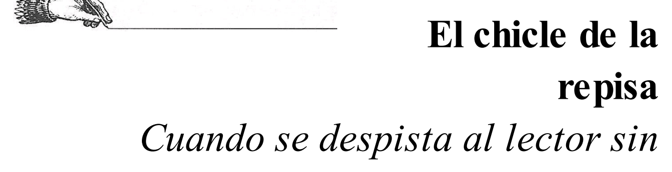
¡Ah, París! ¡La Ciudad de la Luz!

Un subgénero de La sesión de fotos de las vacaciones son esas novelas en las que el exotismo del lugar únicamente existe en los recuerdos de la experiencia que ha vivido el autor. Esa experiencia se graba tan intensamente en la mente del escritor que no se da cuenta de que no ha sabido transmitir al lector de una forma concreta la realidad que él ha vivido, física o emocional, en ese lugar. A diferencia de La sesión de fotos de las vacaciones, nunca ha habido una época en que estas novelas hayan logrado

venderse, porque no permiten que el lector vea nada. Es el equivalente de enseñar las fotos de nuestra visita al Machu Picchu, esas en las que nosotros siempre estamos en primer término, sonriendo y señalando el Machu Picchu, y no dejando que se vea bien. En estas novelas el lector no comparte la experiencia del autor. Y se pregunta: «¿Qué diablos es eso que está detrás de este tipo? Parece el Machu Picchu. O puede que sea un McDonald's».

Este error no sólo se da con los lugares exóticos. Palabras como «alucinante» e «increíble» pueden anular cualquier experiencia,

acontecimiento o escenario (Véase la Tercera Parte, El estilo: ideas básicas).



El chicle de la repisa

Cuando se despista al lector sin querer

Irina entró en el cuarto de los niños para asegurarse de que el fuego estaría encendido cuando sus dos amadas hermanas llegasen. Antes de agacharse para remover las brasas se

sacó de la boca el húmedo y rosado chicle que había estado mascando desde que había partido de la finca familiar en el campo para ir a San Petersburgo. La repisa de la chimenea estaba vacía de todo adorno e Irina plantó el largo y húmedo pegote de chicle en ella.

En ese preciso instante el tío Vania, de camino al conservatorio, se detuvo ante el piano para tocar un acorde disonante y estremecedor que pareció quedarse suspendido en el aire y presagiar futuras desgracias.

—¡Irina! —dijo Masha con placer, entrando en el cuarto.

Sus mejillas estaban rosadas por los vientos invernales y el frío todavía erizaba sus gruesas y lujosas pieles. De las tres, Masha siempre había sido la más inclinada a seguir la moda y adoraba sus pieles por encima de todo, salvo quizás de sus amadas hermanas. Masha abrió los brazos y cruzó la habitación para abrazar a su querida Irina. La manga de su abrigo de marta cibelina preferido se acercó mucho al pegajoso chicle, que aún pringoso y caliente por las llamas que ahora se alzaban bajo la repisa era casi una acechante presencia en la habitación, ansioso y malevolente, como una

anémona de mar dispuesta a cazar en sus aguas. Se diría que sólo una intervención divina permitió que la manga saliera indemne.

—¡Irina! ¡Masha! —gritó Natasha cuando entró en la habitación y las vio enlazadas en un fuerte abrazo.

Natasha era la más guapa, y la más coqueta, y sus hermanas la habían hecho rabiar amorosamente desde que era pequeña por su largo pelo rubio, que siempre llevaba suelto aunque no era la costumbre.

Justo cuando Natasha llegó junto a sus hermanas un inquietante viento entró por una ventana abierta y

levantó su largo y hermoso pelo, y se lo alborotó sobre los hombros, haciéndolo flotar como una rubia nube, indefensa e inocente de todo peligro, a sólo unos milímetros —según el sistema decimal francés— del chicle de la repisa.

—Venga, vamos a otra habitación a contarnos con todo detalle nuestros infortunios —dijo Natasha.

—Sí, vamos —dijo Masha, y las tres se fueron.

***

Más tarde, ese mismo día, el tío Vania, al volver del huerto de los

cerezos, limpió el chicle de la repisa.

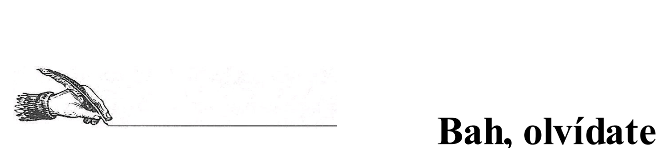
La buena noticia es que, como escritor de ficción, puedes crear un mundo de la nada. La mala es que como creas un mundo completamente nuevo, todo lo que aparece es una elección consciente y el lector dará por supuesto que hay una razón para todas esas decisiones. Los descuidos a este respecto pueden traer cierto número de consecuencias no deseadas. La más importante de ellas es lo que se conoce entre los escritores como El chicle de la repisa, o sea, ese elemento introducido al principio de una novela que parece tan importante que el

lector está todo el rato pendiente de él, preguntándose cuándo entrará en juego. Si no lo hace, tu lector se sentirá defraudado. Recuerda: *si hay un chicle en la repisa en el primer capítulo debe pasar algo con él antes de que se acabe el libro*.

Por similares razones, detalles que se pasarían por alto en la vida real —un vistazo a una habitación, la letra de una canción que está sonando cuando uno entra en un bar— adquieren una gran importancia en una novela. Si tú sales corriendo y chorreando de la ducha para recoger un paquete inesperado, probablemente sea ese libro sobre

plantas que pediste por Internet y del que ya te habías olvidado. Fin del asunto. Pero si tu personaje tiene que salir de la ducha por un paquete inesperado, tus lectores interpretarán que ese paquete desencadenará una importante serie de acontecimientos.

A continuación te mostraremos dos versiones muy comunes de este error.



Bah, olvídate de él

Cuando los problemas de un

personaje se
quedan sin explicar

El río nunca había estado tan hermoso y salvaje como la mañana de aquel viernes de abril. Crecido por las nieves derretidas de las montañas que se alzaban enormes por el oeste, las claras y heladas aguas se alborotaban alrededor de las botas de pescar que llevábamos mi hermano y yo, mientras observábamos en cordial silencio el fugaz arco iris que trazaba una trucha.

Mi hermano, que acababa de volver de la guerra, parecía inquieto y,

aunque yo sólo era un niño de ocho años, reconocí el olor del ron que se cernía sobre él como los enjambres de mosquitos que descendían sobre nosotros en esos atardeceres. Y vi encenderse su rabia cuando nuestras sombrías meditaciones fueron interrumpidas por las groseras carcajadas de dos deportistas venidos de Michigan que caminaban torpemente por nuestros bosques. Él pareció darse cuenta de mi preocupación, y su enrojecida cara, brillante por el sudor, sonrió.

—La guerra les hace cosas a los hombres, Chip —me confesó, y

entonces, por primera vez, cogió sin disimulo su petaca—. Cuando ese negro mastín se te mete en el alma, echa el diente a todos tus sueños de juventud.

Quise preguntarle sobre ese mastín negro pero se me olvidó hacerlo y nunca volví a tener una razón para pensar en ello otra vez, porque al día siguiente, incómodamente vestido con el traje de mi abuelo, estaba sentado en un autocar de la Union Pacific, a punto de emprender mi gran aventura en Yale.

En la vida real la gente está acuciada

por problemas graves con los que no lidian durante mucho tiempo, si es que los tienen. Pero en la ficción todos los problemas son los acordes iniciales de una sinfonía. Si hay un hermano que tiene problemas con el alcohol, un niño que ha perdido su perro o incluso alguien cuyo coche se ha averiado, el lector se preocupará por esas personas y esperará que el autor del libro haga algo al respecto. Todos estos problemas necesitan su propio desarrollo dramático y su final. Pero es muy fácil que las subtramas se desboquen y se adueñen de la novela. Muchas veces es mejor que centres la atención de tus

lectores en los problemas de tu personaje principal.



El abrazo fatal

Un objeto de amor inesperado

Anna rodeó con sus brazos a su hermano y lo estrechó fuertemente. Él podía oler su tenue perfume y el calor del cuerpo de su hermana hizo que todos sus problemas se desvanecieran. Desde que se había ido a la universidad sus formas se habían redondeado, y la suave y persistente

presión de sus pechos se notaba perfectamente a través de su fina camiseta. Él dejó que ella se apartara y dijo un poco sonrojado:

—¿Por qué no puedo hablar con Amanda como lo hago contigo?

Anna se rió, pero evitó su mirada.

—No lo sé. ¿Quizás porque es guapa?

Hal se rió al oír esa respuesta. Para él, no había nadie más guapa que su hermana. ¡Ojalá ella se viera a sí misma como la veían los demás! Pero Hal apartó esas ideas de su cabeza. Tenía que concentrarse en sus problemas con Amanda, aunque

estaba empezando a sospechar que debería buscar en cualquier otro sitio la verdadera pasión que estaba decidido a encontrar.

A veces el autor es el último en enterarse. Es muy fácil crear una historia de amor donde no debería haber ninguna. Nosotros llamamos a esto El abrazo fatal por razones evidentes, y por razones igual de evidentes, debe evitarse. Éstas son algunas modalidades:

- **El secundario fatal.** Un nuevo personaje se describe como «un hombre guapo y musculoso con el pelo de color azabache y una

sonrisa descarada» o «una rubia explosiva con un top ajustado y reventón». El lector piensa de inmediato que ahí va a haber lío. Si bien la vida real está llena de personas atractivas que —reconozcámoslo— nunca nos mirarán dos veces, los protagonistas de una novela viven en un mundo maravilloso donde se da por sentado que todas las personas atractivas con las que se encuentran ya tienen un pie en su cama.

- **Las aventuras de Alicia en el país de los regazos.** Cualquier interés excesivo por menores o un contacto físico con niños dispara todas las

alarmas. Si no quieres que tu lector piense que está leyendo la historia de un pedófilo, lo de mecer a un niño sobre las rodillas debe restringirse a los padres, como mucho a los tíos. Si tu personaje tiene algo que ver con alguna religión, si es un obispo, un sacerdote o un amable viejecito que ayuda en la iglesia con un peculiar brillo en la mirada, no deben acercarse a un niño ni siquiera para salvarlo del interior de un edificio en llamas.

- **Cariño, vamos a necesitar un armario más grande.** Si unos amigos se abrazan, brindan por su amistad y luego caen borrachos a

dormirla en un camarote de una sola cama, debes saber que el lector ya lo ha pillado: esos dos son homosexuales encubiertos, y nada de lo que digas después va a hacerle cambiar de idea. Si no pretendes que sean gays que lo llevan en secreto, deja que Alan duerma en el sofá.

Una pista falsa en la repisa

Una pista falsa colocada inteligentemente es como una carta que te sacas de la manga y que hace que el lector se fije

en ella mientras tú te ocupas de hacer otra cosa que sorprenderá en el momento exacto en que decidas revelar la verdad.

El chicle de la repisa, ese elemento involuntario que despista al lector, a veces puede convertirse en una pista falsa intencionada y trabajar a favor de la novela y no contra ella. Si tu novela tiene poca chicha porque apenas pasa nada (véase Monogamia), añadir una buena pista falsa puede darle a la trama cierta

profundidad e interés. Juntando elementos y creando una buena interrelación entre ellos, puedes convertir un chicle en la repisa en una pieza de interés.

Una pista falsa clásica es ese personaje que parece el principal sospechoso en una trama tipo quién-lo-hizo (ese gigoló todo sonrisas de carácter temperamental, la perversa condesa) que se va haciendo más y más sospechoso por momentos —hasta la última escena, cuando

se desvela que el culpable era cualquier otro—. Un ejemplo ya tradicional de esta estrategia es el seductor profesional del que la heroína está enamorada a lo largo de 200 páginas, o al menos así lo cree ella.

Asegúrate siempre de que tu pista falsa sea una parte integral de la historia. Cada vez que te saques esa carta de la manga cada movimiento debe parecer natural. Así que el sospechoso de asesinato debe ser un personaje

plenamente integrado en el mundo de tu novela: por lo general suele ser un amante, un pariente cercano o un viejo colega del detective o de la víctima. El lector no sentirá el mismo placer cuando descubra el engaño si el asesino es un triste desconocido que tropieza con el cadáver aún caliente en la noche y, al caer, deja una perfecta impresión dactilar de sus huellas en el arma homicida.

Y cuando tu pista falsa ya

no te sirva para tus propósitos, no te desembaraces de ella así sin más, dejándola como un cabo suelto. El lector quiere ver la reacción del seductor cuando es rechazado. Y la heroína también debe sopesar sus sentimientos. No desarrollar estas escenas minará la sensación en el lector de que el personaje es real.

2
LOS GIROS DE LA TRAMA

Veintidós minutos más tarde ella se dio cuenta de que debería haberse parado

Tu novela ya tiene un arranque de lo más sólido y se encamina con decisión a una conclusión deslumbrante y sorprendente. No temas. Aún tienes tiempo para chafar el interés del lector como si fuera una

pulga. Sigue leyendo para conocer el fascinante «pantano de en medio».

Desarrollos básicos de una trama

Toda novela tiene un planteamiento inicial ideal —el número adecuado de personajes, el número adecuado de acontecimientos—; si esto ocurre la trama consigue una complejidad convincente sin necesidad de recurrir a tramas obvias y

bien separadas para que el lector siga leyendo. No te vamos a decir qué número de acontecimientos o personajes es el adecuado, pero sí cuáles no lo son.

Monogamia

En este caso sólo hay una línea argumental y lo único que tienen que hacer tus personajes es seguirla. Si, por ejemplo, en la página 50, tu trama sólo tiene dos personajes —Capítulo 1, chico conoce a chica.

Capítulo 2, su primera cita. Capítulo 3, su primer beso—, tu novela seguramente está aquejada de un grave caso de monogamia. Incluso si tu novela cuenta un romance desenfadado ambientado en los restaurantes y tiendas de Manhattan, la sensación para el lector será que tus personajes viven en una especie de Dimensión desconocida, ya que las únicas dos personas reales en tu trama son tus dos protagonistas, que no

interactúan de ninguna manera significativa con nadie más que con ellos mismos.

Esta situación genera muchos problemas. Algunos de ellos —aburrimiento, monotonía, hastío— son sólo molestos. Pero uno de ellos es fatal de necesidad. Tu trama no se parece a la vida real. Por muy obsesionada que esté Anabelle con su novio, Ronald, tiene que ir a trabajar, relacionarse con su familia, superar su adicción a los calmantes que se enchufa

desde el instituto. En una trama monógama los amigos y los parientes sólo llaman a la protagonista para mantener largas conversaciones sobre cómo se comporta Ronald cuando salen a cenar. En la vida real, los amigos y los parientes sólo llaman para mantener largas conversaciones en las que únicamente hablan de sí mismos.

Onanismo

Llevada al límite, la

monogamia se convierte en onanismo. Esto ocurre cuando un solo personaje pasa por la vida sin tener ninguna relación significativa con nadie. Si en una página típica de tu novela hay un solo personaje probablemente has caído en el onanismo. Dentro de esta categoría caen todas las historias sobre tristes solteras que se pasan escena tras escena pensando en el desorden de su apartamento, sus michelines, los rostros retorcidos de los

desconocidos hostiles con los que se encuentran, su desgraciada infancia, el último trabajo que perdieron y su tendencia al onanismo. Las historias sobre un viajero solitario y/o sobre el autodescubrimiento personal son muy susceptibles de incurrir en este error.

Monogamia en serie

Algunos autores no soportan el suspense. En cuanto el protagonista tiene un problema, el autor corre

diligentemente a resolverlo. Si Joe pierde su trabajo, su hermana lo llama justo cuando está saliendo de su oficina para ofrecerle uno mucho mejor, o se acuerda de una oferta de trabajo que hace poco no consideró; las parejas con problemas hacen las paces casi de inmediato; las enfermedades no tardan en responder a la medicación; Joe encuentra las llaves que ha perdido en el primer sitio donde mira (todo un milagro). Estas novelas parecen basarse

en una lista previa de lances argumentales que suelen dar como resultado algo así:

1. Joe encuentra un nuevo trabajo.
2. Joe encuentra una nueva novia.
3. Se produce la caída del comunismo.
4. Joe encuentra unos calcetines.
5. Joe tiene una revelación trascendental.

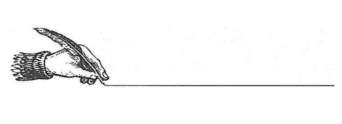
Si uno hace el esfuerzo de crear un problema, vale la pena mantenerlo el tiempo

suficiente para que el lector se interese por él. A veces vale la pena mantenerlo hasta el mismo final del libro, cuando todos los cabos sueltos se resuelven inteligentemente en un clímax vibrante.

La orgía

Este error se da cuando hay demasiadas líneas argumentales y confunden al lector. El Capítulo 1 presenta a un nazi que vive oculto y un investigador privado judío

con el que juega al ajedrez; el Capítulo 2 presenta a una ama de casa como hay tantas cuyo marido la engaña con el nazi, que ahora se descubre que es gay; en el Capítulo 3 se nos ofrece el punto de vista de un niño de la calle de Haití que no conocerá a los otros personajes hasta la página 241; en el Capítulo 4, mediante un *flahsback* de la infancia del ama de casa, descubrimos que hubo un asesinato en el Vaticano que se mantuvo en secreto.



Por cierto, tengo una excelente puntería

Cuando el desenlace no tiene antecedentes

A medida que el agua ascendía más y más Jack comprendió que el sistema hidráulico se había averiado y que tenía que bucear a lo largo de todo el corredor sumergido si quería salvar a Synthia. La situación parecía

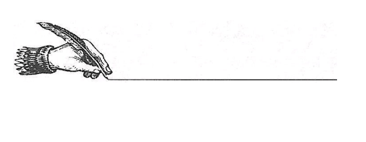
desesperada. Por suerte, los años que Jack había pasado entre los pescadores de perlas del Pacífico sur después de su naufragio lo habían entrenado para contener la respiración casi catorce minutos, lo que estaba por encima de la media de la mayoría de los occidentales.

Si tu protagonista va a salvar una situación mediante una habilidad especial de la que tenemos noticia bastante avanzado el libro, es mejor que introduzcas esa habilidad al principio y que sea una parte importante de la vida del personaje. Jack puede nadar

habitualmente porque le gusta hacer ejercicio. O porque sigue en contacto con sus padres adoptivos de la Polinesia. En todos esos casos, tu protagonista puede recordar y exhibir su increíble capacidad para contener la respiración al bucear. Cuando aparezca ese corredor sumergido, el lector leerá con satisfacción cómo has unido esos elementos dispares.

No importa cómo lo hagas, ese elemento no puede aparecer por sorpresa. No se le puede revelar al lector en el último segundo del último capítulo que Earl, el rudo leñador, ganó el campeonato de bailes de salón de

Michigan, una habilidad que le permite seducir a la altiva Lubricia, si no se ha hablado antes de lo bien que baila. Para más detalles, consulta Por qué el oficio de escritor es más difícil que el de Dios.



La botella de color rosa medio llena

Cuando los antecedentes revelan el desenlace

Jack observó el agua que ascendía con

una sonrisa. Con su casi instintivo dominio de la hidráulica, él sabía que sólo le llevaría cinco minutos nadar por ese corredor, algo que podía realizar perfectamente gracias a su habilidad para bucear. Era bueno saber que Synthia no corría un gran peligro.

Llenó sus pulmones como había aprendido a hacer y se zambulló en el agua. Sin esfuerzo, recorrió buceando todo el corredor y emergió a la superficie, al otro lado, apenas notando la falta de aire. Allí estaba Synthia, toda ella una deslumbrante sonrisa. Había sido tal como él

sospechaba, no había motivo para preocuparse. Incluso tenía las llaves, así que salir de allí no representaría ningún problema.

—Pero aún tenemos que salir de esta habitación cerrada —dijo Shyntia con el ceño fruncido de preocupación.

Con una sonrisa, él sacó las llaves de su bolsillo.

—¡Oh, qué genial eres! —dijo ella.

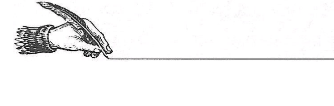
Y se fueron hacia la puerta, que abrieron fácilmente, para ponerse a salvo.

A nadie le interesa crear suspense, pues eso podría incrementar las ventas de

nuestro libro y, Dios lo impida, aumentar el importe de nuestros derechos de autor.

No tranquilices a tu lector dándole indicios de que al final todo saldrá bien. En ocasiones un exceso de confianza en el protagonista puede llevar a que el lector dé por supuesto que el final feliz es una conclusión inevitable. Es mejor que el protagonista piense que todo está contra él, pero que decida intentarlo, incluso aunque pueda costarle la vida.

Un problema relacionado con éste es el siguiente:



Déjà vu

Cuando los antecedentes no están a la altura del desenlace

Las anteriores ocho horas habían sido el mayor martirio que había sufrido Jack en su vida. Casi no había podido sacar a Synthia, completamente traumatizada, de aquella oficina mortal y salvarla. Cuando Jack la puso a salvo, gimiendo por el esfuerzo que suponía para su maltrecha espalda, de repente, el doctor Nefasto, el traidor experto en ergonomía, apareció ante

ellos, empuñando una pistola automática Grump 68.

«No te dejes llevar por el pánico —se dijo Jack—. Todo lo que tienes que hacer es golpear su muñeca. Eso hará que suelte el arma y tú podrás agacharte, empujar a Synthia contra el suelo sin ningún riesgo y atizarle con la culata del arma.»

—¿Ibais a alguna parte? —preguntó Nefasto con sorna, lanzando una libidinosa y lasciva mirada a Synthia.

—Sí, nos vamos a casa, y luego nos casaremos —dijo Jack con toda tranquilidad.

—No sé cómo vais a hacer todo eso si estáis muertos…

Jack entró en acción. Golpeó al doctor Nefasto en la muñeca y éste soltó el arma. Entonces Jack se agachó, empujando a Synthia contra el suelo sin ningún riesgo, cogió la pistola y le atizó a Nefasto en la cabeza. Éste se desplomó. Ahora yacía inconsciente en el suelo.

—Esto te enseñará a no diseñar sillas que presionan demasiado la rabadilla —gritó Jack en tono de victoria.

Siempre es bueno evitar que el lector

sepa lo que va a pasar antes de que pase. Si un personaje trama un plan antes de ponerlo en práctica, es conveniente que surjan circunstancias no previstas o que se cometan errores. Por ejemplo, Nefasto puede revelar que ha ocultado una bomba entre los columpios del parque que acaba de ponerse en marcha y que sólo él conoce el código para desactivarla. O ese golpe en la muñeca puede disparar un chip subcutáneo que activa la programación de Synthia. O Nefasto puede ser asesinado de repente, con lo que Jack, estupefacto, descubre que Nefasto tenía alguien detrás de él, que no es otro que

la verdadera mente criminal que ha provocado el síndrome del túnel carpiano debido a los teclados de los ordenadores.

A los lectores no les gusta que los planes salgan conforme lo previsto. De lo contrario, la acción se hace pesada y predecible, y el plan del lector de acabar el libro sí que no se cumple.

Por qué el oficio de escritor es más difícil que el de Dios

«¡Pero si esto le pasó de verdad a un amigo mío!»

En la vida real no importa lo inverosímil que sea un hecho —la coincidencia de que William Shakespeare y Miguel de Cervantes murieran en la misma fecha del año 1616, o de que a un hombre le alcance un rayo cinco veces —; si ese hecho ha sucedido, nadie se plantea si podría haber ocurrido o no. Nuestra credulidad no se ve puesta a prueba hasta el punto de que dejemos de vivir en este mundo y vayamos a buscar otro más convincente. Por eso

Dios puede trabajar con las coincidencias más enrevesadas, las intrigas más rocambolescas y dramáticas paradojas de lo más perversas, sin pararse nunca a pensar si su público le comprará la idea o no. Un escritor no cuenta con ese lujo.

Cuando un escritor propone un hecho inverosímil, se lo compramos o no dependiendo de si ha logrado crear un mundo en el que ese hecho está interrelacionado

con todo lo que le rodea, de forma que al lector se le presenta como algo que muy bien puede suceder. Los golpes de buena fortuna inesperados no surgen de la nada: uno descubre ese maletín lleno de dinero debido a una cadena de hechos que han provocado que ese maletín esté en el armario de la habitación de nuestro hotel.

Lo que a los personajes les puede parecer una suerte increíble debe parecerle al

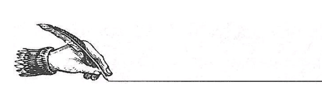
lector algo inevitable. El escritor nos debe conducir de tal forma que podamos entender que un personaje se comporte de una forma en particular teniendo en cuenta cómo es, y ese personaje no puede alterar su conducta para hacer algo que sólo le conviene al autor.

Los golpes de buena suerte inesperados y las coincidencias increíbles pueden emplearse si la novela ya trata de eso. Un personaje cuyos problemas se resuelven

milagrosamente cuando encuentra una bolsa llena de billetes sin marcar será acogido por el lector de una forma muy distinta a un personaje cuyos problemas empiezan justo cuando encuentra ese dinero.

Por eso, en una buena novela, el autor se esfuerza por encontrar un equilibrio entre lo creíble y lo imprevisible: cuanto más inverosímil sea un hecho, más anclado y profundamente integrado debe estar en los

capítulos precedentes. Sobre todo, un escritor no debe dar por descontado que un hecho de su novela es creíble por la sencilla razón de que «realmente, eso es lo que le pasó a un amigo mío».



El manuscrito de Zenón de Elea

Cuando unos detalles irrelevantes

imposibilitan el clímax

—Quédate un momento ahí, machote. Voy a ponerme más cómoda —dijo Lubricia sugerentemente.

Fue al baño y cerró la puerta. Entonces se quitó sus cómodos zapatos y los colocó uno junto a otro frente a la bañera. Luego se ocupó de sus vaqueros, que le apretaban un poco en las caderas. En este punto se detuvo para examinar su maquillaje en el espejo. Se le había corrido un poco el rímel y lo limpió con una toallita húmeda. Se acercó a la cesta de la

ropa sucia y empezó a buscar aquella negligé tan sexy que había tirado allí el día anterior. Sacó un jersey, un par de pantalones, varios calcetines desparejados…

Una escena puede quedar desbaratada si se describen todos y cada uno de los elementos insignificantes que componen la acción que realiza un personaje. Como en la paradoja de Zenón de Elea, en la que una flecha lanzada con arco nunca alcanza su objetivo porque está inmóvil en cada momento de su trayectoria, el lector empieza a tener la sensación de que la conclusión cada vez

está más y más lejos.

Un par de variantes de este error son:

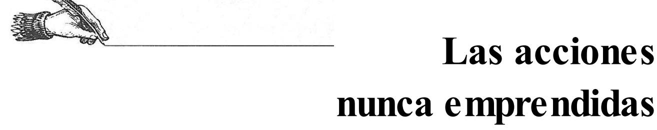
El largo camino hacia esa gran escena

Una variante muy común, con características de pandemia, es la escena en la que los personajes están viajando todo el rato a ese lugar donde finalmente va a ocurrir algo muy interesante. El resultado es muy parecido a lo que ocurre cuando escuchas en el buzón de voz el mensaje que alguien ha dejado grabado al llamarte involuntariamente mientras

andaba por la calle.

LAS ESCENAS DE «QUE SI ME LEVANTO, QUE SI ME ACUESTO»

Todas las escenas en que un personaje se levanta de la cama o se va a acostar son de lo más peligroso, a no ser que en esa cama haya un desconocido que vaya a hacerle compañía.



Las acciones nunca emprendidas

Cuando una serie de opciones irrelevantes

ralentizan la acción

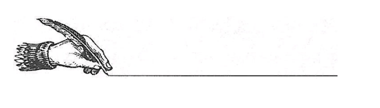
A él le habría parecido mucho más natural haber esperado a que Lubricia saliera del baño y llevársela a la cama. Como mínimo después podría haber explicado por qué se iba. Incluso podría haber dejado una nota. Pero sus dificultades para mantener relaciones íntimas y su incapacidad para hacer frente a largas descripciones de sus acciones sin sentido le hicieron irse sin decir nada. Todavía podía llamarla desde esa cabina que acababa de dejar atrás.

No, ésa parecía demasiado sucia. Quizás otra. ¿Esa que se veía un poco más adelante? Aunque, la verdad, no soportaba las cabinas telefónicas. Siempre se tragan todas tus monedas y luego no hay línea. Además, tenía su móvil.

¿Debería llamarla? ¿Y si ella todavía estaba en el baño, cepillándose los dientes uno por uno? No, mejor sería que…

En ocasiones un autor se enreda en dar explicaciones sobre las razones por las que un personaje no hace las cosas que debería hacer. Este proceder tiene unos

riesgos muy evidentes: para describir todas las acciones humanas posibles haría falta escribir una novela de varios millones de páginas, y eso sólo para relatar que Joe se levanta de la cama por la mañana. Por lo general es mucho mejor coger las tijeras de podar y concentrarse en lo que el personaje realmente hace.



El tumor benigno

Cuando un hecho

aparentemente
importante no lo es

Cándida no podía evitar pensar que su enfermedad también había sido una bendición. Después de que se la diagnosticaran, su novio se había mostrado tal como era.

Y, ni que decir tiene, nunca habría conocido al doctor Albicans. La cuestión que ahora se le planteaba a Cándida era si debía dejar que el doctor le hiciera esa operación experimental tan arriesgada que él le quería hacer. Buscó en su bolso un cigarrillo, y en vez de eso encontró el

folleto que aquella dulce muchacha le había dado en la sala de espera. UNA CURA NATURAL PARA SU ENFERMEDAD.

Quizás había llegado el momento de tomarse eso un poco más en serio.

Cándida fue a su mesa y encendió el ordenador, y pronto se encontró explorando todo un nuevo mundo.

(En las siguientes cincuenta páginas Cándida sopesa los tratamientos de la medicina alternativa y conoce a un montón de gente que practica esas terapias y se las recomiendan, uno detrás de otro.)

De vuelta en casa, miró el folleto extendido sobre la encimera una vez más antes de tirarlo a la basura.

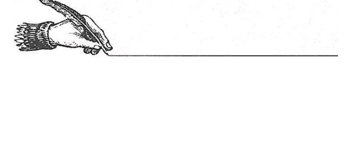
—No —dijo moviendo la cabeza reflexivamente—. La medicina natural no es para mí.

El tumor benigno es una escena, capítulo o pasaje de una novela que puede extirparse limpiamente sin riesgo de causar daño al conjunto del organismo. Aunque el mundo de la medicina alternativa, como tantas otras cosas, tiene un gran interés potencial para ser descrito y explorado en una novela, a la postre resulta frustrante para el lector

cuando se trata de tal manera que no supone ningún cambio ni para el protagonista ni para la historia. Los borradores de una novela son el hábitat natural para estas escenas; cuando llega la hora de las revisiones se abre la veda y puedes abatir todas esas escenas, y recuerda que no hay límite de piezas.

Y antes de que lo pienses, debes saber que no, no vale la pena salvarlas ni siquiera en el caso de que hayas escrito con ellas «tus mejores páginas». Estos pasajes son como los dibujos de los niños: increíblemente cautivadores para sus padres, de un interés relativo para parientes y amigos, y sin ningún

interés para el resto de la humanidad.



Cuando venga Morfeo, que me pasen una pistola

Cuando los personajes sueñan

Esa noche Ralph tuvo el sueño más extraño que había tenido en años. Él y su esposa, Missy, estaban ante un tribunal presidido por Leonard Cohen. Ralph miraba alrededor y todos los miembros del jurado tenían la cara de Leonard Cohen.

—¿Cómo se declara? —dijo con desdén el juez Cohen a Ralph.

—Me declaro calamar —respondió Ralph, y en ese momento le pareció una respuesta muy razonable.

Y entonces, a todos los Leonards Cohen les crecieron unos largos tentáculos y empezaron a acercarse a Missy. Rodearon su cuerpo con ellos pero a ella, lejos de desagradarle, pareció gustarle.

Finalmente, Ralph gritó:

—¡Tinta! ¡Tinta!

Y descubrió que tenía el poder de lanzar una tinta paralizante a través de sus ojos. Pero sólo podía hacerlo si

creía en sí mismo, y la indiferencia de Missy ante su inminente violación lo tenía paralizado. Trató de moverse hacia delante, pero era como si cada uno de sus pies pesara una tonelada… En ese momento la escena cambió para trasladarse a la Latinoamérica colonial.

Los Leonards Cohen se habían ido, y Ralph estaba con una gitana que no se parecía en nada a Missy, pero que Ralph sabía que en su interior era Missy… Y supo que casarse con ella había sido un error. Apenas sucedió nada más durante el resto del sueño, pero tuvo otro un poco más tarde en el

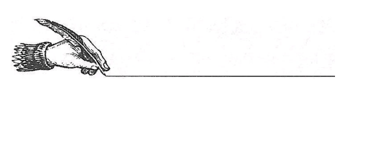
que…

La narrativa de principios del siglo XX estaba imbuida de las ideas de Freud, y ningún novelista respetable lanzaba su libro al mundo sin una carga simbólica que dramatizara los miedos y deseos inconscientes de sus personajes. Esto a menudo se hacía contando los sueños de un personaje en párrafos escritos en la típica «cursiva del flujo de la consciencia».

La ciencia ha ido más allá, y ahora se da por supuesto que leer una página tras otra en las que un personaje se dedica a construir muros con los

ladrillos de su angustia es tan interesante como oír a alguien real contar sus sueños reales.

Un buen sistema es permitirse sólo un sueño por novela. Luego, cuando llegue la revisión final, lo quitas y en paz.



La segunda discusión en la lavandería

Esas escenas que se repiten

—¡No puedo creer que sólo dos

semanas después de nuestra boda me hagas esto! —gritó Synthia—. ¡Tienes un futuro muy prometedor en la empresa hidráulica de tu familia y tú te pones a trabajar en ergonomía sin ni siquiera comentármelo!

—Es mi vida, no la tuya. Es mi carrera profesíonal —dijo Jack, su rabia estaba sacando lo mejor de sí mismo.

Synthia empezó a gritar:

—¿Y qué pasa con todo lo que me prometiste, que lo compartiríamos todo, que lo haríamos todo juntos? Todas las noches te vas a fiestas que organizan esos amigotes tuyos de la

ergonomía y yo me quedo aquí, en la lavandería, lavándote la ropa. Es como si te avergonzaras de mí y no te importara mi opinión.

—Te dije que te compraría una lavadora secadora después de pagar el préstamo de mis estudios.

—¿Te crees que ése es el problema, Jack? ¿No tienes nada más que decirme? —dijo Synthia, y se apartó de él.

(Diez páginas después, tras una escena en la oficina de Relaciones Laborales de la nueva empresa donde trabaja Jack y otra noche de parranda

con sus amigotes de la ergonomía:)

—¡Hola, cariño! Esos tipos son una pasada. Y aún tienes que oír lo mejor —dijo Jack, llegando tarde a la lavandería.

Synthia lo ignoró y continuó plegando la ropa.

—Bueno —suspiró Jack—. ¿Y qué pasa ahora?

—Nada, pero tendrías que haberme advertido de que te quedarías trabajando hasta tarde, o haberme invitado a ir contigo y esa panda de nuevos amigos tuyos tan simpáticos.

—Es por lo de la lavadora secadora, ¿no es verdad? Ya sabes que ahora voy mal de dinero.

—Oh, Jack… —dijo Syinthia, y se puso a llorar.

NUNCA escribas dos escenas que cuenten lo mismo. Nadie quiere, bajo ningún concepto, tener que leer una serie de escenas en las que el héroe va a varias entrevistas de trabajo y nunca consigue el puesto, ni una sucesión de citas fallidas para ilustrar que ese personaje, decididamente tiene mala suerte en el amor.

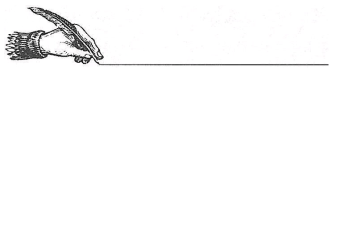
QUÉ NOCHE LA DE ANOCHE

Los personajes mantienen una larga conversación para describirse el uno al otro todas las cosas que han hecho en la última escena. Incluso si en esa escena acaban de matar a *Godzilla* segundos antes de que destruyera la central atómica, esta segunda escena sigue siendo la misma, por más que la contemos de otra forma.

VAMOS A LA LAVANDERÍA A HABLAR DE ELLO

Los personajes empiezan hablando en casa, y luego van a la lavandería para seguir hablando de lo mismo. Incluso en

el caso de que lo que se diga en la lavandería contenga nueva información, lo que cualquiera leerá son dos escenas que cuentan lo mismo.



¿Y pasa algo más?

Cuando demasiados recuerdos empantanan la historia

Joe vio a Anne esperando en la esquina e inmediatamente recordó el

día en que se conocieron. Ella tenía entonces dieciocho años, acababa de terminar el instituto y estaba paseando a su perrito en el peor barrio de la ciudad. Él fue tan caballero que le ofreció llevarla en su coche.

Ahora ella lo vio y dudó. Él echó el freno. Ella llevaba el mismo vestido verde de algodón que cuando fueron al Caribe. Nunca olvidaría ese viaje. El tiempo fue perfecto los primeros días. Y entonces los cielos se abrieron. Pero ellos se lo pasaron muy bien.

—Hola, Anne —dijo cuando ella se metía en su Ford Fromage—. ¿Cómo lo llevas?

—No lo sé —respondió ella sonriendo y encogiéndose de hombros.

Eso era muy propio de ella. Y de su madre, recordó Joe. Conoció a la madre de Anne antes de conocerla a ella. Fue en 1963, cuando él sólo tenía ocho años…

Aquí todo lo que se nos cuenta es el punto de vista de un personaje sobre cosas que no están pasando. Es como intentar salir de casa con alguien que está dándose cuenta todo el rato de que se ha dejado algo dentro. Y que siempre recuerda que se ha olvidado otra cosa. Si la acción echa el freno cada dos por

tres, la trama no tiene ninguna posibilidad de llegar a ninguna parte.

Ese móvil tan cómodo

Las últimas décadas del siglo XX trajeron dos cambios que modificaron para siempre la vida de los escritores. El primero fue la caída del comunismo, que amenazó con poner fin a las novelas de espías, junto con el complejo industrial militar, porque ya no tenían *raison d'être*. Por

suerte, los escritores del género, como el Pentágono, no tardaron en encontrar a nuevos malvados.

El segundo cambio trajo mayores dificultades. Con la introducción del teléfono móvil docenas de situaciones habituales en escritores de novelitas de quiosco a céntimo la palabra de repente quedaron obsoletas.

¿Que el protagonista tiene un enfrentamiento con el asesino en un almacén abandonado de Brooklyn?

Tranquilos, saca el móvil y llama a la policía. ¿Que un monstruo lo ha acorralado en una choza de los Apalaches? Bien, ¿operará su compañía ahí?

La terrible verdad es que incluso si la situación crítica sucede en el Himalaya, el lector actual tenderá a pensar: «¡Vaya!, ¿no tiene cobertura?» Y no le faltará razón.

Los escritores de principios y mediados de los noventa recurrían a métodos primitivos: el personaje se

dejaba el teléfono o se quedaba sin batería cada dos por tres. Pero llegó un día en que los lectores, los escritores y los teléfonos se hicieron más sofisticados. A continuación algunos trucos habituales ordenados por categorías.

Olvidarse el teléfono

Dentro del arsenal de soluciones verosímiles, ésta viene a ser el hacha de piedra. Sin embargo, un hacha de piedra es útil en ocasiones, y

olvidarse el teléfono a veces es plausible. Por ejemplo, el protagonista se ve rodeado por un fuego o está a punto de que se lo trague una inundación, y huye corriendo a las cuatro de la mañana. En estos casos, dar muchas explicaciones muy complejas o describir una excusa muy elaborada hace que la cosa sea menos creíble. La clave es que el personaje tenga que salir de casa deprisa y corriendo mucho antes de que necesite el móvil.

Perder el teléfono

¿Ha estado tu personaje suspendido de un helicóptero? Si lo más cerca que ha estado de esta escena ha sido de camino al trabajo en tren o en autobús, tus lectores no se lo tragarán.

Uno de los malos nos rompe el teléfono

Como este hecho es muy propio de un malo es un truco muy viable y muy parecido al tradicional: «¡Jim, han cortado la línea del teléfono!»

No obstante, ten en cuenta que un móvil no tiene cables y que para dejarlo sin línea se requiere algo más elaborado.

El típico tiburón que se traga el móvil

Si el antagonista de tu personaje es un tiburón, conviene hilar muy fino. Obsérvese lo mucho que se parece el hecho de que un tiburón pase casualmente por tu escena a «Señorita, es que un tiburón se me comió los deberes». Esto es aplicable a

los osos, los zombis o los monstruos de los pantanos aficionados a la electrónica.

Quedarse sin batería o sin señal
La manera más fácil de cortar por lo sano para el autor, la más segura de que el libro fracase.

Secuestro tecnológico por una posesión demoníaca, un *hacker* adolescente o un ordenador Hal a lo *2001: Una odisea del espacio*

Es una solución genial si el género lo permite, de lo contrario, evítalo.

Un carácter peculiar

Un personaje puede rechazar tener móvil porque defiende unas estrafalarias teorías acerca de los riesgos de desarrollar un cáncer si uno se lo lleva mucho al oído, pero esto sólo funciona cuando ese personaje vive una aventura —tráfico de drogas y medicamentos, exposiciones a radiaciones— que le puede

llevar a creerse teorías de ese tipo. No permitas que tu heroína, una agente de estrellas de Hollywood, odie a muerte esos cachivaches.

Situar la trama en el pasado

Ideal. Sin embargo, cuando la acción transcurre a principios del siglo XX la precaución aconseja que el personaje haga una llamada al principio de la novela («—Operadora, póngame con Butterfield 8 —dijo él, con el primitivo aparato apoyado en la cara.»)

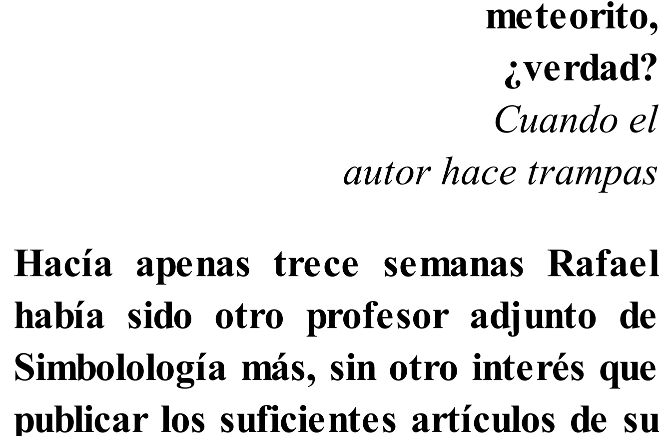
para poner en antecedentes a los jóvenes lectores, que pueden tener la vaga impresión de que los teléfonos móviles son un invento de Galileo.

3
FINALES

Y Jesús vivió feliz por siempre jamás

¿Y qué pasa si, pese a todos tus denodados esfuerzos, tu historia empieza con unas premisas muy atractivas y mantiene el clímax mediante escenas sorprendentes y plenas de significado? Tranquilo. Aún puedes ahuyentar a los editores escribiendo un final poco creíble y de lo más tonto. A continuación

te exponemos algunos de nuestros finales favoritos.



Pero aquí
podría caer un
meteorito,
¿verdad?
Cuando el
autor hace trampas

Hacía apenas trece semanas Rafael había sido otro profesor adjunto de Simbolología más, sin otro interés que publicar los suficientes artículos de su especialidad, los simbologismos,

obtener una plaza fija y empezar a pensar en la jubilación.

Y entonces conoció a Fafnir, la hermosa y exótica extranjera que sostenía que tenía pruebas que demostraban la existencia de una sociedad secreta que había guardado un secreto simbolológico durante dos mil años. Ese secreto los había hecho correr peripecias por tres continentes y habían sido puestos a prueba por muchas situaciones de gran peligro, a la par que cada uno de ellos había descubierto nuevas facetas de sí mismo, y de sí misma, y se habían enamorado, aunque todavía no habían

consumado su amor.

Pero ahora, allí donde estaban, se hallaban acorralados al borde de un acantilado sin posibilidad de huir ante la mortal Cosa que se les venía encima y de la que no podrían escapar, si bien aún tenían unos pocos momentos para comentar lo desesperado de su situación y darse un beso de despedida antes del final.

De repente, oyeron el sonido de las aspas de un helicóptero que sobrevolaba sus cabezas.

—Mira —dijo Fafnir, señalándolo.

Subieron por la escalerilla de cuerda que les tendieron y escaparon

por poco de la Cosa que los estaba amenazando tan amenazadoramente. Cuando ya estaban en el compartimento de los pasajeros se quedaron mirando atónitos al acomodado industrial que los evaluó enarcando las cejas.

—Así que ustedes son la pareja que ha provocado todo este lío, ¿no?

—¿Quién es usted? —preguntó Rafael, que no pudo dejar de admirar las lujosas prendas del hombre.

—Me llamo Barrington Hewcott, soy el hombre más rico del mundo y me pareció que esto había ido demasiado lejos. Así que ahora

siéntense, los devolveré a casa en un periquete.

Los finales son el último refugio de lo imposible, o eso parece por todas esas situaciones disparatadas que el autor pretende colarnos como finales normales.

El lector confía en que el protagonista resuelva sus problemas por él mismo, y se siente decepcionado cuando no es así. Es más, si se introduce un elemento previamente no mencionado para solucionar una situación, el autor está cambiando de pronto las reglas de su mundo de ficción. Esto es tan

divertido como cuando alguien, repentina y unilateralmente, modifica las reglas de un juego. Es como si el autor dijera: «Sabes, acabo de darme cuenta de que mi trama no funciona, así que voy a añadirle algo que no tiene nada que ver, ¿de acuerdo?»

Pues, bien… Nosotros, por nuestra parte, vamos a añadirle más material a alguna planta recicladora de papel. Esta solución se suele llamar académicamente *deus ex machina*, en román paladino: «Ya te vale, colega».



«Y un anillo

para atraerlos a todos», dijo el viejo pistolero
Cuando el autor cambia de género en medio de la trama

Último día de verano

2 pitillos, 3 *Cosmospolitans*, 1.750 calorías no alcohólicas.

Querido diario:

Bueno, este verano me he lanzado de cabeza al torbellino del amor. ¡Ja! ¡Ojalá! Como sabes, me he pasado la

mayor parte del verano yendo tras (¡suspiro!) Percy Mariborough, el guapo industrial que conocí el día en que me colé en esa fiestuqui del club de campo. ¿A que no sabes, querido diario, lo que Billy, mi mejor amigo desde los días de la universidad, que es infeliz en su matrimonio pero que ama a los niños y a los animales, se atrevió a proponerme?

Si pudieras ir atrás y leerte a ti mismo, querido diario, encontrarías trescientas páginas —la verdad es que soy una charlatana— en las que sólo hablo de mis sueños con Percy, los problemas con mi peso, mi trabajo en

una revista medio sofis, mis compras, mis compras, mis compras y luego vuelta a casa para comerme un helado mientras miro la televisión y no dejo de pensar otra vez en voz alta en todo ello.

Bueno, debo dejarte. Billy está a punto de venir. Me ha dicho que tiene algo importante que decirme.

Al día siguiente

Querido diario:

¡Nunca te lo creerías! ¡La mujer de Billy se ha muerto! Y Billy me ha dicho que me ama. ¡Ahora veo a Billy de una forma completamente

diferente!

No me extenderé mucho porque Billy ha alquilado una casita de campo muy mona y vamos a pasar allí el fin de semana. ¡Esto podría ser el principio de algo! Me he comprado un poco de lencería íntima sexy, por si acaso. Huy, qué risa…

Una semana más tarde

OH, DIOS MÍO, OH, DIOS MÍO, OH, DIOS MÍO. No es humano.

Si alguien lee esto, por favor, que llame a la policía, y que les diga que nuestra ciudad está llena de unos lagartos insectos que se pasean

inadvertidamente entre nosotros y que se alimentan de nuestras emociones. Es una raza muy antigua y extraterrestre que ve todos nuestros esfuerzos y trabajos como simples gracietas de monos. Estoy escribiendo esto con mi propia sangre, con las yemas de mis dedos, que tengo en carne viva tras horas de arañar los enormes muros de este frío y húmedo sótano. Llame a la policía, llame a los periódicos, y luego eche a correr. Para mí ya es tarde pero

OH, DIOS MÍO, OH, DIOS MÍO, OH, DIOS MÍO, creo que ya vuelve, OH, DIOS MÍO, OH, DIOS MÍO,

OH, DIOS MÍO…

Las viejas reglas han saltado por los aires y los géneros se mezclan alegremente. Una novela romántica paranormal. Ciencia ficción negra. Vampiros en Wall Street. Una historia de amor en la Tierra Media. Esto abre nuevos y fértiles campos de acción, y nosotros te animamos a ello. Sin embargo, si vas a introducir en tu trama convencional un elemento fantástico, futurista o mágico, es una buena idea que no esperes hasta las últimas veinte páginas.

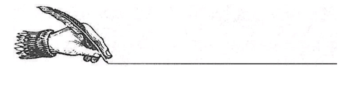
Aunque un hecho muy revelador al

final de la novela puede hacer que el lector recapitule y lo comprenda todo bajo una nueva luz —«Ah, era el tío materno el que estaba contando la historia todo el rato»—, es mejor NO hacerle saber al lector, después de haberle hecho leer trescientas páginas de realismo cotidiano, a bote pronto, que el protagonista que se salvó del incendio en el capítulo 2 es en realidad una mágica criatura con poderes telepáticos que ha venido de otro planeta, y que sólo estaba esperando el momento más adecuado para revelar sus superpoderes y salvar el mundo.

Este tipo de final es un ejemplo

especial del *deus ex machina*, conocido como *folie adieu*, en román paladino: «¿Y ahora me vienes con éstas?»

Los finales sorprendentes sólo tienen cabida en mundos donde hay lugar para que ocurra lo inesperado. No basta con que un fantasma domine la acción a lo largo de todo el capítulo 3 y luego olvidarse de los fantasmas hasta el capítulo 12. Debe haber habido previamente varias apariciones de fantasmas, alguna conversación sobre fantasmas o todo el libro debe describir una atmósfera que sea coherente con la posibilidad de que surja un fantasma.



Los gnomos de los calzoncillos

Cuando se omiten pasos cruciales

Synthia se lo quedó mirando de forma implacable.

—No, Jack. No hay sitio para tus ergohidráulicas ideas en América. ¡Ni en mi corazón!

Y después de decir esto, cerró la puerta de un portazo tras ella. En un solo día Jack había fracasado en todo: en su lucha contra las peligrosísimas

ideas de Nefasto, en sus esfuerzos por obtener la aprobación de su padre y, finalmente, también había fracasado su boda. Sabía que debía haber una manera de arreglarlo todo, pero ¿cuál?

CAPÍTULO 25

Jack apenas podía creerse que hubiese vuelto a la sala del consejo de Bilge Hidráulicas S. A. Miró a lo largo de la mesa y vio a su guapa esposa, Synthia, que tenía un aire de satisfacción inconfundible.

—¡Un brindis! —dijo el padre de Jack, Steve Bomba Bilge, luciendo

orgullosamente el penacho familiar, que en los varones de la familia se solía desarrollar en la adolescencia.

—Escuchen, escuchen —dijo el profesor Nefasto, el director de la tesis de ergonomía de Jack.

Jack humildemente alzó el fluido de su copa.

—Durante años, he luchado denodadamente para combinar mi herencia hidráulica con la llamada que sentía por la ergonomía, y para hacer comprender a Synhtia y a mi padre por qué debía hacer lo que tenía que hacer. Apenas puedo creer que todo, de alguna manera, se haya arreglado

tan divinamente.

Y entonces todos reflexionaron sobre la intrincada cadena de circunstancias que finalmente los había llevado allí.

—Pero sí, se ha arreglado divinamente, Jack —dijo Synthia, alzando su fluido en su honor—. Gracias, Jack.

En uno de los primeros episodios de *South Park* unos calzoncillos desaparecidos permiten descubrir la existencia de los gnomos de los calzoncillos, quienes revelan a los niños que su plan no es tan desquiciado como

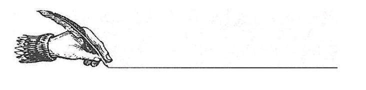
podría parecer.

1. Recoger calzoncillos.
2. ???
3. ¡Beneficios!

En ocasiones un escritor sabe dónde debe acabar su historia pero no encuentra la forma de ir desde A hasta Z, y entonces anuncia que ha llegado a Z en un tono confidencial, a menudo seguido por algún vago comentario sobre «largas conversaciones dieron esto por resultado» o «se requirieron unas frenéticas negociaciones» o, lo peor de todo, «era como si John se hubiera convertido de alguna manera en otra

persona». Si John se convierte de alguna manera en otra persona y los lectores no presencian esa transformación, el editor que está considerando tu novela, de alguna manera, se convertirá en un editor que se pone a leer otra novela.

La buena noticia es que aún tienes tres cuartas partes de una novela. Retrocede y reescríbela desde ese momento en que se te fue la pelota, teniendo en cuenta que la historia puede acabar de un modo distinto a como habías planeado.



¡Adiós, lector cruel!

Cuando se despacha oportunamente a un personaje incómodo

Nefasto comprendió en ese momento que nunca iba a ocurrir. Había trabajado duro, como un esclavo, había arañado peldaño a peldaño su camino hacia la vicepresidencia de Transportes de Fluidos de El Paso de Arriba S. A. y había cosechado recompensas. Había amado el poder,

el glamour, los lujos, esos lujos de los que ya no podría pasar. Pero durante todo ese tiempo había tenido sus ojos puestos en un premio mayor: la vicepresidencia de Transportes Fluidos de El Paso de Abajo. Sí, ése era su objetivo. Sólo entonces podría dominar la playa y la montaña. Pero no, sólo Jack Bilge, de Bilge Hidráulicas S. A., se sentaría en ese sillón, y ahora Nefasto era el único obstáculo para esa fusión. No era nada más que un estorbo. Se sentía como una mosca en un tarro de miel. La mano de Nefasto tembló cuando amartilló la Grump 68 y presionó el

cañón contra su sien. Por un instante tuvo un destello de esperanza. ¿Había otra solución? ¡No! Todo había ido demasiado lejos. ¡Al diablo con la fusión! Mientras apretaba el gatillo deseó que, de alguna manera, pudiera expiar todos sus pecados en el otro mundo.

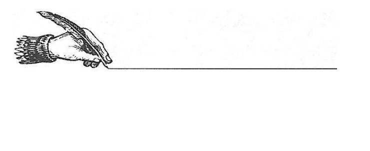
El primer pecado que encontramos aquí es una trama que da grima. Al no encontrar una manera de conseguir que el protagonista resuelva la intrincada trama que el autor ha creado, éste decide liquidar a todo el que le estorba. Básicamente, el autor hace el trabajo

sucio para su protagonista, de forma que él salga del apuro limpio y fresco como una rosa. No obstante, en ese pasaje el autor no sólo asesina al malvado, también mata toda posibilidad de firmar un contrato con una editorial.

Esta solución es igual de mala si el suicidio (un extraño accidente, etc.) es el de una esposa molesta, el rival en los negocios o cualquier otro personaje cuya desaparición sea sospechosamente oportuna para el autor. El lector inmediatamente se huele que el autor está jugando sucio. Si resulta conveniente que un personaje muera, como mínimo prepara el terreno

(ensoñaciones suicidas, un corazón débil) en escenas anteriores.

La versión más suave de este error, tipo traslado repentino a la oficina de Tokio, también requiere cierta preparación.



El ángulo del paralaje chino de la conspiración

Cuando el desenlace de la historia se come la historia

—Ya ven, el lobby de los hoteles está conchabado con el inspector en jefe de la policía —explicó Herr Schlock apuntando con el cañón de su Crossmatch 69 a la cara de Mary—. Y el verdadero nombre de esta mujer es Joseph Mengele, ¿les suena? Huyó a Paraguay tras la caída de Berlín, se hizo varias operaciones de cirugía plástica radicales y empezó una nueva vida como Josephine Womenguele. Tuvo una breve carrera como cortesana en los altos niveles de la sociedad de Washington, lo cual la preparó sobradamente para seducir al

tonto de su novio, Bruce. Todo esto formaba parte de un ha tiempo olvidado plan alternativo de seguridad para asesinar al presidente Dukakis, en el caso de que hubiera resultado electo. Cuando Bruce metió sin darse cuenta una combinación específica de monedas en aquella lavadora de la lavandería, activó el plan y atrajo la atención de Menguele, de modo que Bruce acabó encamándose también con el inspector en jefe por propia voluntad.

Schlock rió con su acento alemán cuando Mary trató de aportar más información. Schlok agregó:

—Ni que decir tiene que todo esto les resultará difícil de creer después del borrado de sus memorias que nuestros enemigos canadienses han operado en ustedes, pero que sólo tuvo éxito en parte. En cualquier caso, no se preocupen, se lo explicaré todo en el submarino que nos llevará a bombardear Winnipeg, la capital de la provincia canadiense de Manitoba.

—Pero eso es una locura —protestó Mary—. Hasta ahora la única pista que teníamos era una pierna de cordero congelada.

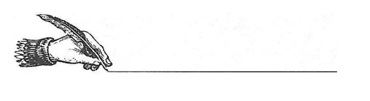
Algunos libros acaban con una larga

explicación de los enigmas de la trama que es más compleja y elaborada que la historia que nos ha llevado a ese final. Este problema es muy frecuente en las novelas de asesinatos, pero incluso en las novelas románticas el frío comportamiento del héroe se explica por una subtrama condensada que se extiende durante cuatro generaciones y tres guerras.

Por favor, haz que esas sorprendentes explicaciones para aclarar un misterio sean lo suficientemente sencillas a fin de que la más absoluta confusión no anule el placer de la lectura. Intenta también dar

esa explicación desde el principio del libro, proporcionando datos a medida que avanza la trama.

Y nunca te olvides de que, en vez de todo esto, puedes limitarte a escribir una sola e impublicable novela con esa sorprendente explicación final.



¡Y un sermón de regalo!

Cuando el autor nos cuenta lo que nos ha venido contando a lo largo

Sí, reflexionó Jack, aquello era el final. Y se quedó contemplando a la otrora floreciente metrópoli desde lo más alto de los restos retorcidos y humeantes de la Torre Ergohidráulica. Muy por debajo de él vio movimiento entre los escombros. A través de toda la ciudad los niños salían a gatas de los sótanos y de los refugios contra las bombas, caminando y parpadeando ante la luz del sol; salían de las cámaras acorazadas de los bancos y de las cámaras frigoríficas de los mataderos que los habían protegido de

lo peor.

No, pensó Jack, el hombre no estaba destinado a combinar la ergonomía y la hidráulica a menos que hubiera una competente regulación estatal, y ése era el resultado. Pero él había aprendido la lección. Bastaba con mirar allí, con mirar a esos niños. Eran la prueba de que el espíritu humano era indomable. Alzó su puño y lo agitó a los cielos mientras pensaba: «Sí, tú impediste el final, esa catástrofe que nos hubiera condenado a todos nosotros, pero —y entonces señaló a los niños que por toda la ciudad ya estaban jugando a la comba,

al pilla pilla, a perseguir a los gatos— éste es el espíritu que nos permitirá seguir adelante, reconstruirlo todo de nuevo, más grande y mejor, explorar nuevas ideas tanto en ergonomía como en hidráulica…»

Apoyó la espalda contra una viga abollada y se quedó mirando la puesta de sol.

Sí, el género humano nunca se rinde y nunca se rendirá. Desde el día en que los primeros hombres se alzaron bajo el cálido sol de la llanura africana, el género humano siempre había ido hacia delante, y cualesquiera que sean los problemas de postura a

los que haya tenido que hacer frente desde su erguida posición, el hombre los ha encarado y peleado con ellos, y cierto día los ha vencido. Debería haberse avergonzado de ser un Bilge de los Bilge de Bilge Hidráulicas S. A. cuando todo esto empezó, pero ahora estaba orgulloso de serlo, orgulloso de ser parte de su familia, orgulloso de ser el hijo de su padre, pero aún más orgulloso estaba de ser parte de la familia de los hombres, esos hombres que, sin importar las circunstancias… (y sigue)

En ocasiones, en lugar de un prólogo

que presente todas las ideas filosóficas que el autor intenta comunicarnos con su novela, éste nos obsequia al final del libro con un largo monólogo que nos explica esas ideas filosóficas que nos ha ido contando a lo largo de toda la narración. Ideas que, ni que decir tiene, ya conocemos porque hemos llegado hasta ahí.

Por suerte este capítulo final suele tener tan poca relación con la historia que uno puede eliminarlo sin más.

SEGUNDA PARTE
LOS PERSONAJES

«¿Por qué me odia la gente —se preguntó Flavio— si estoy cachas, soy rico y tengo todos los discos de Bob Dylan en vinilo?»

Tal vez, pese a todos tus esfuerzos para sabotear tu trama, crees que tu novela aún es demasiado atractiva. En ese caso

lo mejor que puedes hacer es salpicarla con personajes aburridos, inverosímiles y desagradables. Vamos a ver qué personajes pululan por el Planeta de las novelas impublicables.

Muchos de sus habitantes más destacados no tienen ningún rasgo. Se mueven a través de las escenas de la trama de forma tan anodina como un empleado que cobra el sueldo mínimo interprofesional. Incluso puede ocurrir que el protagonista tenga la misma profundidad que un calcetín al que un niño le ha dibujado una cara con un rotulador. Si la trama no se desarrolla en un lugar de trabajo, ninguno de esos

personajes tiene que ir nunca a trabajar. Si la novela no cuenta una historia de amor, practican el celibato. Su edad siempre es materia de conjeturas, y nunca se dice nada de a qué clase social ni grupo étnico pertenecen, se sobrentiende que son gente «normal». Por ejemplo, se nos dice que el protagonista ha descubierto una red de espías mientras vive una historia de amor con una despampanante bióloga marina en el fondo del océano, pero sigue siendo tan expresivo como una marioneta de calcetín mientras descubre a esos anodinos espías en el fondo de un anodino océano.

Otros personajes tienen un montón de rasgos que nos explican su personalidad, todos ellos malos. Se quejan de sus esposas, descuidan a sus hijos y se pasan página tras página tramando una venganza por un nimio desaire que alguien les hizo en el pasado más remoto. O se pasean en una Harley personalizada y están muy familiarizados con todas las capitales de Europa, aunque no se les conoce ningún medio de subsistencia. En el peor de los casos pueden ser una actriz llamada Blanche de la Nuit, y su mejor amigo es *Colita de la Nuit*, un gato con una vida apasionante.

Los malvados matan, torturan y mutilan con un increíble y sádico regodeo. «Ah, qué placer me causa verte sufrir así», declara el malo ante el niño agonizante, mientras en La Gata Negra una seductora bailarina de nombre Linda Goodmelons, y que aparentemente sólo tiene un par de atributos según la descripción del autor, se siente irresistiblemente atraída por Dick Buenatranca, un programador informático de lo más gris durante el día y que durante las noches es asiduo del local.

Hay muchas formas inteligentes y probadas para describir personajes sin

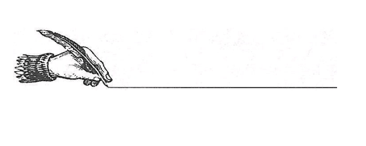
gracia, sin alma y sin vida. Pero todos los enfoques siguientes deberían bastar para anular el interés que pueda tener el lector por cualquier hombre, mujer o niño que aparezca en tu historia.

4 RECOMENDACIONE BÁSICAS SOBRE LOS PERSONAJES

Joe realmente tiene una personalidad muy interesante

Una de las tareas más sencillas a las que un escritor debe enfrentarse es describir la apariencia física de sus personajes. En manos de un esforzado autor que aún

no ha publicado ésta es una magnífica oportunidad para descarrilar. Pueden escribirse pasajes enteros con descripciones tan anodinas y con tan poco sabor como el jamón de York en envase de plástico. Con las técnicas que a continuación te exponemos podrás dominar el arte de hablar sin decir nada.



El hombre de la estatura normal

Cuando se describe un personaje en

términos genéricos

Algunas descripciones de personajes parecen sacadas de un informe policial:

Joe era un hombre de estatura media con ojos y pelo de color marrón.

Alan cubría su fuerte constitución con una camiseta y unos vaqueros.

Melinda tenía un cuerpo bien proporcionado y un rostro agraciado.

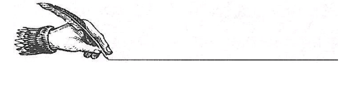
Las descripciones como éstas hacen que los personajes parezcan simples monigotes. Nadie se describe a sí mismo como un hombre de estatura media con

ojos y pelo de color castaño. Estos informes policiales por lo general suelen ser acogidos por el lector más bien como si leyera: «Horacio era un hombre con dos piernas, dos brazos y con una cabeza encima del tronco».

Un error que hemos visto muchas veces últimamente es el hecho de que los autores, como reacción frente a la abundancia de «mujeres de generosos pechos», describen a su heroína como una mujer de pechos medianos, que es tanto como decir que esa chica tiene tetas.

Si quieres decirnos algo sobre un personaje, cuéntanos algo que no demos

por sentado por nuestro conocimiento de las características comunes de hombres y mujeres. Haz hincapié en lo específico de tu personaje. Raras veces se rechaza una novela porque los personajes estén muy bien descritos. Trata de concentrarte en los hechos y atributos que son específicos de tu personaje, y si éste es realmente un ciudadano común, describe sus rasgos de forma que se realce lo específico, de un modo que sugiera su personalidad («Marianne no soportaba que, a causa de su altura, siempre sobresaliese»).



¿De qué color soy?

Cuando el personaje se mira al espejo para saber cómo es

Melinda se detuvo a mirarse al espejo. Una muchacha bonita de cara y con un cuerpo bien proporcionado se reflejaba en él. Tenía unos pechos ni grandes ni pequeños que se erguían orgullosamente bajo su *body*. Se atusó alegremente su cabello de color platino y decidió que Joe sería idiota si

la dejaba escapar.

El lector quiere saber qué aspecto tienen tus personajes. Pero ¿cómo puede un autor suministrar la información sobre la estatura, el peso y el color de la piel de un personaje? Muy fácil, ¡Basta con que éste se mire en el espejo!

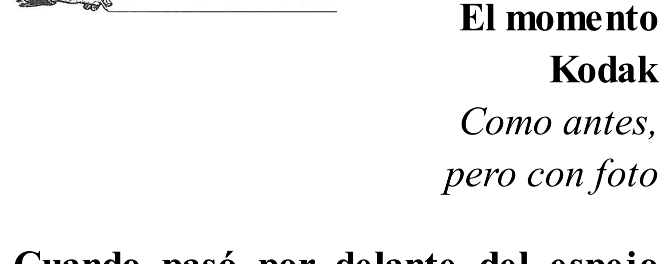
Por desgracia, esto sólo es una convención de la peor literatura que da la siguiente impresión: «Mirándose al espejo, Joe vio a un hombre alto, de pelo castaño, atrapado en una novela condenadamente mal escrita».

Cuando un lector se encuentra con un espejo, lo que ve no es el color del pelo

ni el tamaño de sus pechos. Lo que ve es ese mechón fuera de sitio, la camisa mal abotonada, el lápiz de labios corrido. La gente no percibe lo que ve todos los días, ve lo que es diferente. Lo de todos los días se lo salta.

Hacer que un personaje piense sobre su físico no es tan difícil. Cualquier encuentro con alguien del sexo opuesto es una buena ocasión para que un personaje reflexione —inteligentemente— sobre su aspecto. En el mejor de los casos el espejo es un desvío innecesario porque el personaje que has plantado delante ya sabe de sobra cómo es físicamente. Puede transmitir esa

información al lector sin necesidad de ir al baño, incluso desde un cómodo sofá. Un problema vinculado con éste es:



El momento Kodak

Como antes, pero con foto

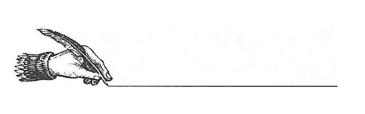
Cuando pasó por delante del espejo Joe captó su rubio cabello y su cuadrada mandíbula que tanto atraían a las mujeres. Y entonces vio, encajada en una esquina del espejo, una foto de Melinda. Su preciosa cara

estaba seductoramente enmarcada por sus cabellos de color platino y sus medianos pero perfectos pechos.

Como hemos indicado antes, la mayoría de la gente piensa en su aspecto con determinados sentimientos: con disgusto, con engreimiento o con la clara determinación de apuntarse a un gimnasio. Del mismo modo, piensan en el aspecto de otras personas casi tan a menudo como piensan en ellas, y sin necesidad de un recordatorio visual. En la mayoría de los casos, cuando hace su aparición un nuevo personaje no hay ninguna necesidad de que el otro

personaje lo describa allí mismo mentalmente, recuerda que lo está viendo.

Si tienes dificultades para introducir una descripción física, utiliza los recursos más habituales para pensar en el aspecto de alguien que existe en la vida real. El personaje puede imaginarse a su pareja con deseo, a su madre preocupándose por su salud o a su jefe con fastidio.



Como los de la tele

El patrón de los famosos

Cuando Mark era joven, la gente decía que se parecía a George Clooney.

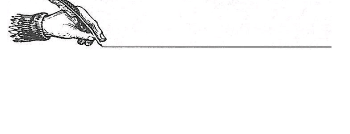
Ella lucía regia, como una actriz de los años treinta, un poco a lo Marlene Dietrich.

Melinda recordaba a una Halle Berry un poco más oscurita.

Habitualmente esto no funciona porque si pones una foto de George Clooney en la cabeza del lector, las impresiones previas que tiene éste sobre George

Clooney difuminarán cualquier personaje que intentes retratar. Aún es peor jugar la carta de «que si quito, que si pongo» (una Julia Roberts bajita, un poco menos guapa que Julia Roberts, una Julia Roberts con rasgos asiáticos) porque el lector tendrá que romperse la cabeza para visualizar a tu personaje.

Este recurso es adecuado si tu personaje se parece a Julia Roberts, pero cuando la describas, describe los rasgos de Julia Roberts sin mencionar en ningún momento a Julia Roberts, pero lo que se dice en ningún momento.



El pase de modelitos

Cuando lo más importante es la ropa

—Joe, ven a conocer a Wanda —dijo la anfitriona.

Joe se quedó mirando a Wanda con evidente interés. Ella llevaba un vestido corto de color azul con hombreras en punta y unas sandalias de pedrería de color azul a juego. Un fino collar de plata completaba el conjunto. A Joe le gustó de inmediato. Le estrechó la mano y percibió la

mirada apreciativa de Wanda.

Él llevaba su blazer gris marengo de solapas estrechas y una camisa verde pastel. Su corbata era de color verde oliva con rayas de un marrón tostado, y sus pantalones ceñidos eran de un atrevido verde oscuro. Sus zapatos eran unos mocasines negros. Los calcetines eran de hilo y también negros. Wanda sonrió ante su atuendo, sintiendo que era como si lo hubiera conocido de toda la vida.

Aunque la descripción de la ropa de un personaje puede dar claves sobre su personalidad, la ropa no constituye por

sí misma un carácter. A menos que estés escribiendo una novela sobre una mujer loca por las compras y el sexo, no hay necesidad de hacer un inventario completo de la ropa de nadie. Una única prenda —unos estilosos vaqueros negros, un finísimo *body*— nos lo puede decir todo. Un detalle bien escogido siempre es más efectivo que una exhaustiva descripción.

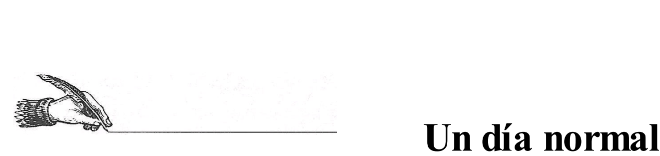
5
CONOCIENDO A NUESTRO HÉROE

¿... Y si ella fuera un vegetal como hay tantos?

Bueno, antes de que nuestro héroe se lance a esas aventuras que le aguardan, queremos saber un poco más sobre él. ¿Qué deseos le mueven? ¿Cuáles son sus debilidades y puntos fuertes? ¿Está

casado? ¿Vive en una estación espacial? ¿Es un psicópata criminal?

Los novelistas que aún no han publicado suelen creer que en un personaje hay cosas mucho más interesantes que todas estas martingalas.



Un día normal

Cuando los detalles cotidianos no dan suficiente vida al personaje

Joe se levantó a las siete y tostó un panecillo de cebolla que untó con

queso fresco. Leyó *The Wall Street Journal* mientras desayunaba. Luego se encaminó hacia su Lexus y condujo a una velocidad ilegal hasta su gimnasio. Primero hizo un poco de ejercicio en las máquinas de *cardio training* y luego levantó pesas, trabajando sus pectorales y sus tríceps.

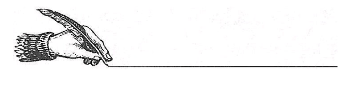
Tras una refrescante ducha salió del gimnasio y llegó a su trabajo cinco minutos tarde. Como todas las mañanas dijo: «Hola, preciosa» a su secretaria, quien, como siempre hacía, se rió y le respondió: «¡Será bribón!» Se metió en su despacho e inició su

rutina mientras admiraba la misma vista de blablabla de todos los días blablabla y puntual como un reloj blablabla empezó a darse cuenta de que su vida no era más que una sucesión de acciones sin ningún significado.

Este tipo de escenas suelen prolongarse a lo largo de tres páginas, describiendo cada elemento de la rutina diaria de Joe, desde las bromas con el quiosquero hasta su local favorito para comprar comida china para llevar. Caer en el error de describir Un día normal puede deberse a dos razones. La primera es el

sincero deseo de plasmar una vida con todo lujo de detalles. La otra es que el autor piensa que la rutina diaria de Joe va a revelar su personalidad. Pero menos cosas nos permiten conocer el alma de un hombre que saber que come tostadas para desayunar en vez de unos huevos pasados por agua.

El resultado, en ambos casos, es que el lector tiene la impresión de estar ante una larga lista de tareas. Si el lector tiene suerte, Joe tiene una novia, la cual también tiene ciertas rutinas. La solución para Un día normal es sencilla: usa la tijera.



Los niños hacen perder los papeles

Cuando demasiadas cosas se basan en la infancia de un personaje

La madre de Joe era una guapa meteoróloga que su padre llevó al altar después de un apasionado romance. Pero para cuando llegó Joe su amor se había convertido en odio y siempre se oían discusiones a voz en

grito en la cama de sus padres. A medida que Joe creció, fue asociando el miedo que sentía durante esas discusiones a gritos con la idea del matrimonio. Quizás, pensó, mientras se ponía sus sandalias y miraba la playa adonde Betty se estaba acercando nadando, ésa era la razón por la que era reacio al compromiso. Poco sospechaba Betty que esa inocente salida a la playa iba a convocar todos sus fantasmas sobre los amores malogrados. ¡Pobre Betty! ¿Cómo podía ella sospechar que Joe era prisionero de las redes de su infancia?

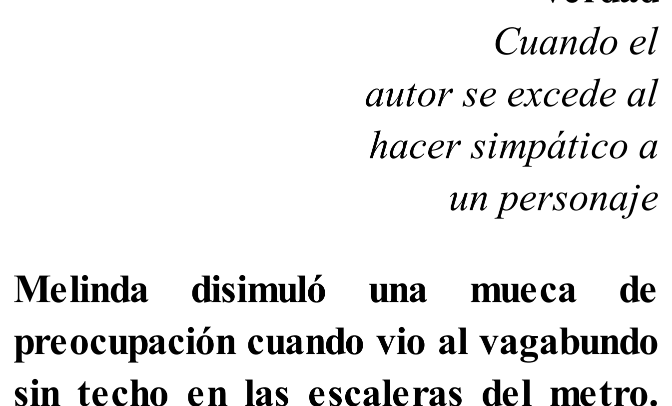
En este libro el autor aún buceaba más en los problemas del pasado de Joe, describiendo sus inseguridades y la vergüenza de su primera experiencia sexual, y relatando pormenorizadamente la reacción de Joe frente a la muerte de su abuela en un trágico accidente con un bibliobús, y todo ello para explicar por qué Joe es como es, o sea, una pescadilla que se muerde la cola.

Sin embargo, el lector no tiene ningún interés en averiguar el enigma de por qué los hombres son reacios al compromiso. O por qué hay neuróticos, tímidos o violentos [pon aquí un adjetivo de tu elección]. Además, al

obrar así el autor corre el riesgo de entrar en un bucle; si debemos saber que las raíces de los miedos de Joe se hunden en un desgraciado incidente en una acampada con su padre y el párroco de su congregación, ¿no deberíamos saber también qué les pasó a ellos para actuar como lo hicieron?

Ciertamente a los personajes se les puede dar un pasado. Pero la relación entre ese pasado y la historia que cuenta la novela y el comportamiento del personaje debe ser algo más compleja que la psicología del perro de Pavlov. Y recuerda que los autores que aún no han publicado suelen estar mucho más

interesados en el pasado de sus personajes de lo que suelen estarlo los lectores.



Demasiado bueno para ser verdad

Cuando el autor se excede al hacer simpático a un personaje

Melinda disimuló una mueca de preocupación cuando vio al vagabundo sin techo en las escaleras del metro.

¿Sería suficiente con cinco dólares? Decidió que tendría que serlo: todavía tenía a su hermana a su cargo y su madre aún podría necesitar esa operación a corazón abierto. ¿Cómo podría trabajar más horas aún en su duro trabajo? Melinda siempre trataba de mantener el buen humor de sus compañeras de trabajo, siempre tenía a mano una broma o un comentario amable. «No sé qué haríamos sin ti», decía siempre Esmeralda con su acento salvadoreño. Y todas las chicas de la cadena de montaje asentían con la cabeza en señal de conformidad.

La gente perfecta es muy aburrida. Esos tipos son odiosos por la sencilla razón de que son mejores que nosotros. Y, sobre todo, las personas perfectas no existen.

Los personajes deben ser tan majos como lo es la gente común en la vida real. Si los haces más virtuosos de la cuenta, el lector medio los odiará, o se partirá el pecho de risa.

Cosas que el lector no soporta en un protagonista

- Que reflexione.

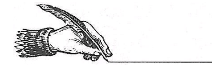
- Que esté leyendo un libro de uno de tus autores favoritos.
- Que le gusten nuestros músicos preferidos y se haya leído todos los librillos de sus discos.
- Que sea un escritor/músico/pintor/cantauto frustrado.
- Que conduzca un curioso coche de época al que ha puesto nombre.
- Que sepa hacer una tortilla con los ingredientes más inesperados.
- Que tenga los ojos

verdes.

- Que sepa beber.
- Que no tome ninguna sustancia estimulante.
- Que lleve una vida de bohemio.
- Que cada año pase una temporada viajando por la India.
- Que ya no viaje cada año a la India porque «aquello se ha vuelto demasiado turístico».
- Que sea un estibador del puerto amante del arte.
- Que a pesar de ser un pianista de conservatorio sea buen amigo del

estibador.

- Que su novia sea su mejor amiga.
- Que su novia le ayude desinteresadamente en sus investigaciones detectivescas.
- Que su abuela sea la persona más enrollada que ha conocido en toda su vida.



El vikingo

vegetariano

Cuando el autor practica la corrección política

El caballero Rogaine se rascó la barbilla y sopesó lo que su amada Indinavir acababa de decir. Parecía que ella se rebelaba a aceptar el limitado papel de madre y esposa que la sociedad le había reservado. El propio Rogaine muchas veces había cavilado que el sexo femenino era el más inteligente. Su madre era una mujer sabia que conocía el uso de todas las hierbas y que le había

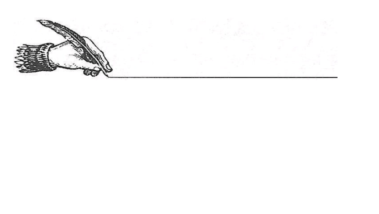
enseñado a respetar los usos y costumbres de los marineros de piel oscura que llegaban a sus costas, cuya cultura matriarcal predicaba el respeto por todas las criaturas y cuyos barcos estaban diseñados siguiendo con gran cuidado y mimo las pautas de lo que en aquella lengua oriental llamaban Feng Shui.

Los personajes de ficción suelen tener más ideas políticamente correctas o valores de la New Age que las personas de la vida real. Esto no es una crítica a las ideas de izquierda o progresistas. Una novela con personajes de derechas

cavilando sobre la importancia de los incentivos de la libertad de mercado puede ser igual de indigesta. Estas reflexiones políticas son especialmente funestas cuando el personaje, como hemos visto en el fragmento, vive en un tiempo o un lugar muy lejanos, donde esas actitudes que se describen simplemente no existían.

Un problema relacionado con éste es la reciente moda de presentar personajes homosexuales en novelas históricas. Vale, puede ser, pero no lo uses para demostrar la tolerancia de los demás personajes, tolerancia que en absoluto tenían. Además, es mejor que refrenes

las observaciones sobre esa forma tan grácil que tiene ese samurái gay de caminar o lo muy interesado que está en la ropa.



¿Quién quiere a mi gatito?

El dichoso gato

***Tragaldabas* salió a rastras de su escondite favorito bajo el sofá y lanzó un maullido interrogativo.**

Melinda dijo:

—¿Al señor le apetece su comidita?

El minino pareció entrecerrar los ojos en señal de aprobación; todo su porte decía que era el amo y el niño mimado de la casa. Su suave y esponjosa cola se agitó en el aire y sus bonitas y suaves orejas se echaron ligeramente hacia atrás con impaciencia.

—Ya sabes que sólo vivo para servirte —dijo Melinda riéndose.

En muchas novelas una mascota debe destacar tanto como una butaca. Excepto si el gato encierra un misterio, o el hurón o el rollizo cerdito juegan un importante papel en la trama,

seguramente ambos pueden desaparecer de la historia. Más importante aún, el truco de darle una personalidad a esa mascota para hacerla más simpática no funciona. Ver cómo alguien arrulla a un aburrido gato casi nunca tiene nada de simpático. A menos que la mascota sea un elemento principal en la historia —ese sagaz personaje que resuelve todos los crímenes—, limita su presencia a una frase, o elimínala.

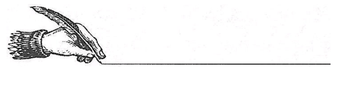
Si en tu novela sale un gato, por el amor de Dios, ni se te ocurra…

- Ponerle un nombre que sea un pareado o cualquier otro juego de palabras (Gatito Bonito, Mini Micifuz).
- Ponerle el nombre de un compositor de música clásica (Bartok, Mahler, etc.).
- Ponerle el nombre de un escritor (Hemingway, Gertrude Stein, etc.).
- Ponerle el nombre de un personaje de la Grecia antigua.
- Llamarlo Señor/señorita + un adjetivo que haga

referencia a una característica física del animal (Señor Mostachones, Señorita Colita Negra).

- Ponerle un nombre de dos palabras que empiecen con la misma letra (Perlita Plateada).
- Añadir al nombre el apellido de su propietario (Monín Buenatranca).
- Ponerle un nombre que refleje el orgullo que siente su propietaria por su herencia cultural o sus inclinaciones políticas

(Trostky, Rosa Luxemburgo, Evita).



Tantas desgracias cansan

Cuando el personaje está más allá de la salvación

Desde que Melinda Ascoss había dejado la universidad para cuidar de su madre enferma, había luchado

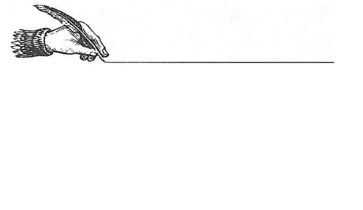
contra la depresión. Todos sus amigos le habían dicho que dejara que su madre se cuidara sola. Después de todo, la señora Ascoss era alcohólica y con ella Melinda sólo había conocido malos tratos y una larga serie de «padrastros» borrachos que habían usado a la niña para dar rienda suelta a su rabia y su lujuria. Pero Melinda no podía cortar los lazos que la unían con su desdichado pasado. Y ahora que su madre había muerto, dejándole unas astronómicas deudas que la habían arruinado, Melinda tenía que luchar para sobrevivir. Había esperado que los antidepresivos que le

había prescrito su psiquiatra la permitieran trabajar como hacía todo el mundo, pero en vez de eso había engordado cuarenta kilos.

Los personajes de una novela deben tener serios problemas. Pero un solo personaje no debe tener todos los problemas conocidos por la humanidad. Esto no significa que tus personajes tengan que ser guapos, con éxito profesional, que estén muy satisfechos con su vida. Los lectores pueden identificarse con un protagonista que es un desastre o un tontorrón, pero si el personaje siempre acaba fracasando sin

remedio, identificarse con él se convierte en una pesada carga.

Un chico solitario y picado de acné lo suspende todo en su instituto y recibe una paliza cada día que va a su casa… bueno, ¿a quién le apetece volver a ver cómo le pegan otra vez sin un atisbo de esperanza? Sin embargo, si ese mismo chaval conoce a un misterioso desconocido que le promete los Secretos del poder en el capítulo 1, los lectores seguirán leyendo para ver cómo los matones reciben su merecido en el capítulo 10.



Estoy expresando mi sexualidad

Cuando la naturaleza sexual de un personaje anula sus otras cualidades

Joe se quedó boquiabierto cuando la secretaria se agachó sobre la papelera; su falda le marcaba todo su delicioso pandero. Iba a tener que machacársela después, lo sabía. ¡Joder! ¿Cómo podía un hombre ir tan caliente? Pensó en el nuevo número

de *Hustler* que tenía en casa y que ya había tenido más uso que la mayoría de sus novias.

El/la protagonista no debe masturbarse ni comerse con los ojos a un/a desconocido/a en los primeros capítulos. Los lectores saben que la gente tiene necesidades sexuales pero si lo primero con lo que se encuentran son esas necesidades pensarán que eres un individuo de lo más grosero. Esto no quiere decir que el público lector sea muy moralista o unos estirados. Ellos ya saben que todo el mundo se masturba, tiene pensamientos indebidos sobre los

culos de sus colegas de trabajo, etc. Incluso están al corriente de que la gente hace pipí y popó. Pero si lo primero que hace un personaje es defecar delante del lector, éste pensará en él desde ese momento como el Cagón.

En determinadas circunstancias muy especiales un héroe o heroína sexualmente hiperactivos funcionan muy bien. Es lo que pasa con James Bond, por ejemplo, y en las novelas de Jackie Collins. En estos casos la atracción siempre es mutua, la promiscuidad normal y parte de la magia que hace que se vendan esos libros.

También funciona con autores como

Philip Roth o Martin Amis, que a veces se centran en las obsesiones sexuales de sus protagonistas, por lo general cómicamente, para ilustrar sus tribulaciones psicológicas. Pero, y esto es muy importante, ambos escriben obras literarias, así que si no quieres escribir novelas literarias, no escojas esta opción. Por si fuera poco este material es muy difícil de trabajar, pues combina dos técnicas que ya son muy difíciles por sí mismas: las escenas sexuales y el humor (véase sexta parte, Efectos especiales y enfoques novedosos. No lo intentes en casa). Los novelistas noveles pueden esperar unos

resultados similares al del esquiador novato que decide estrenarse en la Pista del Diablo a la vez que intenta afilar cuchillos por primera vez en su vida.

Por último, aunque puede ser parte del trabajo de un novelista explorar audazmente los rincones más oscuros del alma humana, si lo que encuentras ahí es una especie de ser que no ha evolucionado en ningún otro lugar de la Tierra, no sólo los lectores no se identificarán con ese personaje, sino que también dejarán el libro y se pondrán a especular sobre la participación del autor en cualquiera de esos comportamientos tan raros que ha



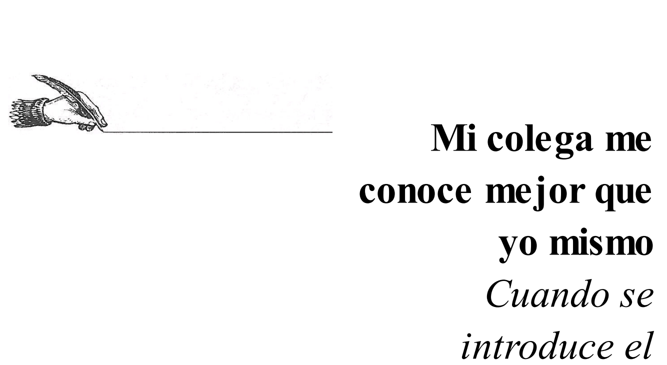
descrito.

6
LOS AMIGOS Y OTROS SECUNDARIOS

«Te amo más de lo que he amado a ninguna otra mujer de este barrio desde hace un par de años.»

Llegados a este punto, si tu protagonista es un mero monigote o —aun mejor— un sujeto directamente repulsivo, lo que

toca ahora es llenar su mundo, y su dormitorio, con personajes apenas esbozados y de lo más plastas.



Mi colega me conoce mejor que yo mismo

Cuando se introduce el personaje de un amigo sin motivo ni razón

El teléfono sonó y Melinda fue corriendo a cogerlo. Era su mejor

amiga, Yonquil.

—Hola, monstruita —la saludó su vieja amiga.

—Oh, Yonquil —gritó Melinda con alegría—. Hace dos días que no me llamas.

—Sí, ya sé que no solemos pasar tanto tiempo sin hablar —dijo Yonquil —. Tú eres de esa clase de personas que necesitan mucho contacto.

—Sí, pero eso me hace ver que últimamente he estado baja de ánimos.

—Oh, tienes que volver a ser la que eras. Ya sé que has estado liada hasta las orejas con ese trabajo. Lo

que necesitas es una vueltecita con Yonquil.

Melinda pensó en las muchas veces que Yonquil le había levantado el ánimo cuando salían juntas. Melinda siempre había sido una chica tímida, la más parada de las dos, mientras Yonquil, mucho más desenvuelta, siempre era la reina de las fiestas. Yonquil la llevaría a la terraza del Empire State Building, o a comer a su último restaurante italiano favorito, Corleone's; o verían una peli para chicas en el DVD mientras comían un helado. ¿Qué habría hecho ella todos esos años sin Yonquil?

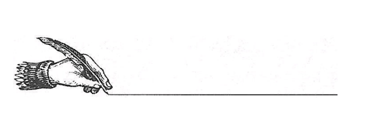
Por lo común, esa escena de arriba se prolonga durante cinco páginas de simpáticas conversaciones entre Melinda y Yonquil para asegurarse de que el lector capte la simpática relación que tienen. Melinda cuenta una larga historia sobre los buenos ratos que han pasado, olvidándose aparentemente de que Yonquil aún está al teléfono. Y ahí empieza el viaje de Yonquil, donde el lector es arrastrado por una larga lista de lugares adonde han ido ambas, las cosas que han comprado y los originales cócteles que han consumido.

Si el personaje es Joe, su amigo será Jimbo, y ambos irán a ver un partido y

pedirán una pizza, o el autor los mostrará haciendo otra cosa que no sea ver un partido de algo para demostrar que no son los típicos amigotes.

Aún es peor cuando a Yonquil le sigue Maggie, a la que sigue Ursula, porque Melinda tiene más de una amiga. ¡Y cada una de esas amigas nos muestra una faceta completamente distinta de Melinda!

La otra alternativa no es mucho mejor:



El entorno

clónico

Cuando los amigos son una masa indistinguible

Después del trabajo, Buddy decidió pasarse por casa de Eddie para ver qué estaban haciendo sus amigos. Aparcó y abrió la puerta de la calle con su llave. Estarían todos en la leonera de Eddie mirando el partido, sin duda.

Subió por las escaleras y se encontró a todo el mundo sentado, viendo el partido.

—¡Buddy! —gritó Ralphie desde

el otro lado de la habitación.

—Me alegra verte, Buddy —dijo Eddie echándole un rápido vistazo.

—Hola, Buddy —dijo Billy alzando una mano, sin quitar los ojos de la tele.

—¿Alguien quiere otra cerveza? —preguntó Buddy.

—Yo me tomaré otra —respondió Ralphie.

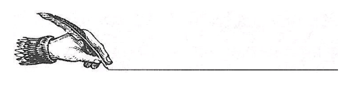
—Yo también —dijo Eddie y cogió la lata que le alcanzaba Buddy.

—Sí, no estaría mal otra cervecita —dijo Billy.

Buddy se sentó en el sofá… había empezado otro fin de semana.

Si tu protagonista va a tener más de un amigo, deben servir para más de un propósito y tener personalidades distintas. Y lo más importante, el lector debe diferenciarlos por algo más que sus nombres. Por lo general, si se puede hablar de esos amigos de una forma colectiva, «los amigos», «los colegas», «la peña», sin que la trama se resienta por ello, no hay necesidad de personalizar a más de uno.

A menos que esos amigos hagan avanzar la trama, Buddy y Melinda tienen que escoger entre conservar a sus amigos o firmar un contrato con una editorial.



La animadora

Cuando un secundario sólo está para admirar al protagonista

—No sabes lo que te añoraré cuando me vaya, Melinda —dijo Efímera, la chica que había enviado la agencia de trabajo temporal—. En estas siete horas que hemos pasado juntas me he divertido como hacía tiempo que no me divertía. Trabajar para una ETT es muy absorbente.

—Oh, eso se lo dirás a todas —bromeó Melinda.

A Efímera le llevó unos segundos captar la broma, y entonces prorrumpió en carcajadas. Sus ojos brillaron con admiración y regocijo cuando dijo:

—¡No sólo eres guapa, además tienes sentido del humor!

—Sí, es una pena que tengas que volver a la Dimensión Desconocida de los Trabajos Temporales —dijo Melinda.

—¡La Dimensión Desconocida de los Trabajos Temporales! Qué ocurrente eres. En esta oficina están

desaprovechando todo el talento que tienes.

—Oh, aquí estoy muy bien —dijo Melinda—. Y, de todos modos, el que se queja es porque quiere.

Efímera resopló con admiración.

—Guau, qué razón tienes. Nunca lo había visto así.

—Y un grano no hace granero pero ayuda al compañero.

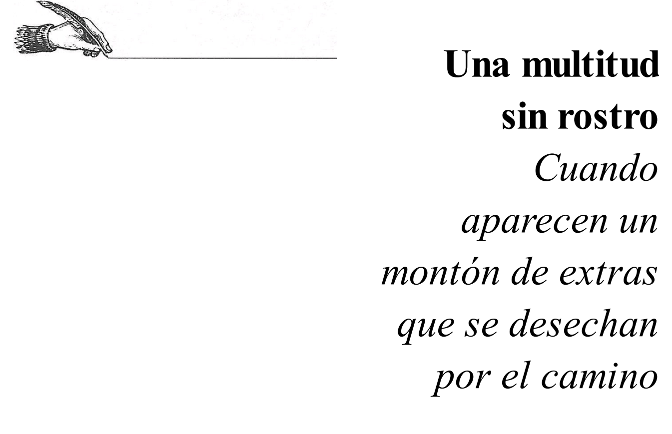
—Guau, qué gran verdad has dicho. Creo que esta conversación va a cambiar radicalmente mi manera de ver la vida.

Aquí el autor, como no sabe conseguir

que su protagonista sea realmente ingenioso o que haga comentarios verdaderamente profundos, se vale de un personaje fugaz tan fácilmente impresionable que parece tonta. Este error es una variante de Los gnomos de los calzoncillos: el autor sabe qué clase de persona quiere que sea su personaje, pero no se toma el trabajo de convencer al lector. Haciendo que otro personaje le ría las gracias no se consigue que el diálogo sea más divertido. Los personajes como Efímera a menudo aparecen en tramas tan onanistas como una muñeca hinchable.

Ante esto el escritor tiene dos

opciones: puede trabajárselo más o dejar que ese personaje sea lo poco divertido e inteligente que realmente es.



Una multitud sin rostro

Cuando aparecen un montón de extras que se desechan por el camino

Cuando llegó al pícnic, Alex, el hermano de Nell, fue el primero en acercarse a ella y darle un cálido

abrazo con sus fuertes brazos de irlandés. Detrás, ella pudo ver a sus primos, Max, Betty y Lucy, con su prima segunda, que también se llamaba Lucy, y al gran danés, que también se llamaba Max.

—Cuánto me alegro de verte —dijo Alex, separándose de ella con una amplia sonrisa.

Alex vivía en Delaware, y era una alegría siempre que venía a la ciudad.

—Mamá, papá —dijo Nell cuando los vio.

Ellos los saludaron con la mano y fueron hacia ella, pero pronto los abordaron Mitzi, Bitsy y Ramona, las

trillizas por parte de padre.

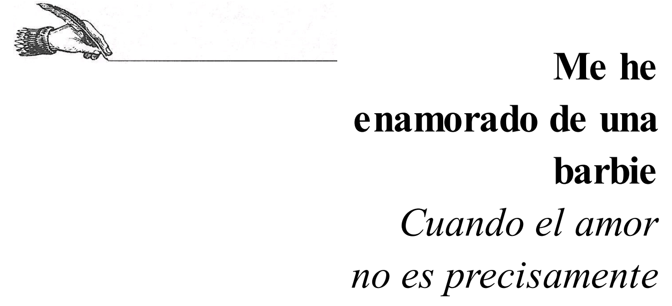
Nell realmente amaba esos pícnics en los que se reunía toda la familia cada verano. Casi le hacían olvidar que trabajaba como detective de homicidios en el peor barrio de Baltimore, aunque no del todo. El caso McQuiver le vino a la mente en ese momento, y volvería al día siguiente, cuando se sentara frente a la mesa de su despacho…

En la vida real las personas se llevan bien con su familia y pasan muchos ratos con ella siempre que pueden. Si quieres que tu personaje sea así, piensa antes

que tu libro va a entrar en nuestras casas. Y tienes que ser un huésped educado. Cuando invitamos a alguien a casa, no esperamos que se presente con toda su familia. A menos que una persona tenga realmente un papel en la trama el lector no necesita conocerla. Al igual que un gerente de la pequeña y mediana empresa, no necesitas gente que no haga nada en tu novela, por más que sea un familiar muy cercano.

De la misma forma, es innecesario introducir una madre o un padre —habitualmente mediante el recurso de una larga conversación telefónica tipo: «Qué, ¿cómo os va todo?»— para

demostrar que el protagonista, como todos los mamíferos, tiene un padre y una madre.



Me he enamorado de una barbie

Cuando el amor no es precisamente profundo

Joe dejó que sus ojos se demoraran en sus brillantes ojos azules, su piel perfectamente bronceada, su larga melena rubia. Melinda podría haber

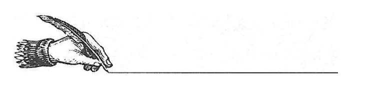
sido modelo, si no fuera por sus enormes, aunque perfectos, pechos. Sus brazos eran esbeltos y del color del oro, sus piernas largas, y bien torneadas. Por un lado recordaba a Scarlett Johansson y por otro a Angelina Jolie, sólo que mejor. Joe nunca pensó que pudiera sentir tanto amor.

Muchos amores de novela son de lo más superficial. Con los personajes masculinos «los ojos azules como el mar» suelen ser un indicio revelador. Con los femeninos, desconfía de una «larga melena rubia». En una película,

cuando aparece Scarlett Johansson y el macho de la manada inmediatamente cae rendido de amor por ella, entendemos perfectamente la reacción del chaval. En una novela sólo vemos el mismo tipo de letra que hemos visto en todas las otras páginas. La más apasionada y elocuente descripción de Angelina Jolie desnuda no tendrá el impacto que tendrían cinco segundos de la filmación más defectuosa; y aunque millones de años de evolución pueden habernos programado para que valoremos el tamaño, aún no han conseguido que reaccionemos igual ante el tamaño de la tipografía. Peor aún, también

instintivamente nos suelen caer mal los personajes —incluso del sexo opuesto — que son de una belleza ideal. Esto no quiere decir que los protagonistas de tu historia de amor no puedan ser guapos, sólo que han de tener alguna cualidad que los haga dignos de ese amor. Aunque sólo sea una.

Recuerda: «rubia», «morena», «pelirroja» no son adjetivos que describan personalidades.



Todos los hombres son

iguales. Todas las mujeres también
Cuando todos los personajes sólo responden a su estereotipo sexual

Melinda recogió el periódico deportivo de Joe manchado de cerveza torciendo el gesto, y en su lugar puso una vela que desprendía un perfume a frambuesas con sacarina. Cuando ella se sentó en su puf para disfrutar de su catálogo de zapatos de novia, se preguntó si él se acordaría de llamarla para celebrar su tercer aniversario de

novios.

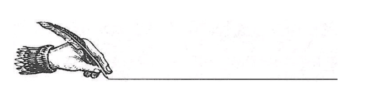
Mientras tanto, en la otra punta de la ciudad, Joe le guiñó un ojo de lo más taimado a la camarera menor de edad, sacando el troglodita que llevaba dentro. Aprovechándose de la ausencia de Melinda pidió una Doble de cerdo gigante con ración extra de colesterol. Dick llegaría en cualquier momento para quemar la noche con litros de alcohol. Joder, cómo quería a ese condenado gamberro, aunque, por supuesto, nunca se lo diría.

Esta historia de amor viene a ser una guerra de los sexos a base de clichés.

Ella siempre está diciendo: «Tenemos que hablar» (la peor pesadilla de un hombre). Él prefiere ver el partido, y ése es el único rasgo de su personalidad. Las observaciones ocurrentes sobre las diferencias entre hombres y mujeres pueden estar muy bien, pero es mejor que los personajes se aparten de los clichés más manidos para que convenzan al público.

En la vida real, las parejas se unen y se pelean por un millón de razones diferentes. Las causas de divorcio son tan distintas e interesantes como los cristales de un calidoscopio. Esfuérzate para que tu historia de amor tenga alguna

posibilidad de ser interesante: las cosas que hacen juntos, sus bromas privadas. Dedicándole un poco de tiempo puedes describir una relación lo suficientemente singular para que a la gente le interese, y que el editor que está considerando tu novela no vea en ella el típico episodio de una serie casposa con escenas de matrimonios.



Y más que me merezco yo

Cuando ese novio tan

desconsiderado cae
más simpático que
la protagonista

De repente Melinda rememoró todas las veces que Joe le había fallado. Se olvidó de recogerle la ropa en la tintorería, no se lo pasó bien en la fiesta de su oficina, se durmió nada más acabar de hacer el amor y no se le veía muy conforme a la hora de ayudar a su madre a hacer la declaración de renta: ¡y todo eso el día de su tercer aniversario! ¿Acaso tenía ella que recordárselo todo? ¿Y para qué le había comprado unas rosas

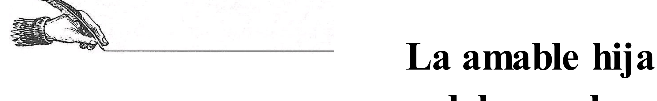
rojas si a ella le gustaban las blancas? Después de todo eso, la verdad, no le daba ningún apuro haberse acostado la otra noche con aquel cantautor de ojos azules, Jesse, pensó Melinda, mientras tiraba por la ventana otro montón de ropa de Joe.

Y éste es el indigno novio de la protagonista, un vivo ejemplo de todos los defectos de los hombres. Y así lo verá todo el mundo, excepto algún lector cuerdo, en cuyo caso la suerte de Joe será para ellos un vivo ejemplo de todos los defectos de las creídas histéricas. El chico normalito al que una mujer mejor

que él pone de patitas en la calle a menudo se gana las simpatías del lector. Los malos novios tienen que ser inequívocamente malos: han de emborracharse todas las noches, han de apostar el dinero de su novia a las carreras de caballos o han de decir que «esos vaqueros te hacen muy gorda». Y sobre todo han de ser los primeros en ser infieles, lo que la chica haga después de eso no cuenta.

Una protagonista puede dejar a un novio guapo pero pasmarote por un guapo desconocido con el que «todo es fácil», pero ha de hacerlo con remordimientos, ni con alegría ni con

sentimiento de revancha.



La amable hija del carcelero

Cuando un amoroso personaje aparece de pronto para zurcir la trama

Inesperadamente, Joe se animó. Al final del frío y húmedo corredor vio a una chica de hermosas curvas. Debía de ser la hija del guardia de la prisión. ¿Qué otra chica podría andar por allí

tras caer la noche, cuando todos los demás dormían? Ella se lo quedó mirando con aire culpable.

—Hola, bonita —dijo él.

—¿Habla conmigo? —dijo tras detenerse con un mohín de timidez.

Ambos rieron.

—Bueno, no estaba hablando con Jim el Zumbado, el psicópata que está en la celda de enfrente. Ahora está muy oportunamente dormido.

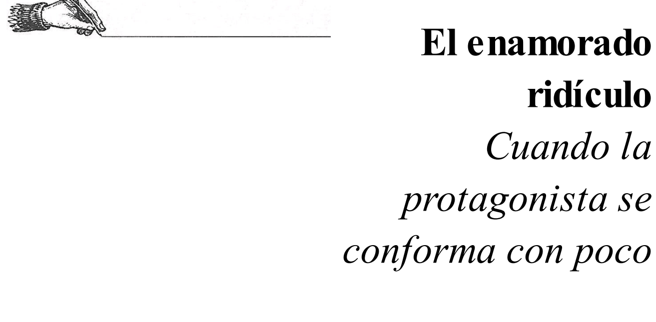
—¿Oportunamente? —susurró ella.

Por la forma en que ella ladeó la cabeza, Jim supo que la anilla con llaves que colgaba de sus macizas

caderas —y la propia moza— pronto serían suyas.

Sacarse de la chistera una de estas afortunadas casualidades como solución a los problemas del protagonista es un truco muy habitual en las novelas de espías y de misterios, y que también se usa para animar los pasajes más plomos de la novelas experimentales (¿qué sería de Virginia Woolf sin sus escenas de La hija amable del carcelero?). Pero los escritores deben tomarse el trabajo de que ese personaje con el que va a haber una historia de amor aparezca unas páginas antes de lo que suele hacerlo la

amable hija del carcelero y su irrefrenable amor (ya sea una amable cajera, un amable cirujano plástico o un amable maestro de artes marciales).



El enamorado ridículo

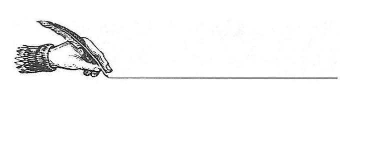
Cuando la protagonista se conforma con poco

Melinda observó sus chupadas mejillas, su arrugada camiseta de mister Spock, su dermatitis. Cogió su sudorosa mano entre las suyas y

suspiró. En el pasado ella sólo había reparado en su tartamudez, en su torpeza, en su patológico miedo a las luciérnagas, en su risa nasal, en sus zapatos con alzas, en que era el monstruo deforme del circo, en su cuerpo. ¿Por qué no había sabido apreciar lo que había tenido delante todo ese tiempo? Todas esas noches que habían pasado hablando sobre sus problemas con Peter, él había estado suspirando por ella, comprendió ahora. Páncreas Jones siempre había sido su mejor amigo. ¿Podría ser algo más?

A los lectores les gusta que un aparente

perdedor se lleve a la chica y pueden valorar que ese protagonista, pese a las apariencias, tenga una gran hondura de alma. Pero hay ciertos límites. El sapo debe transformarse en príncipe antes de la noche de bodas. Más sutil, pero igualmente patético es:



El último tango con Santa Claus

Cuando el atractivo sexual del chico brilla por su ausencia

Melinda observó el corpachón de Santa Claus, su vestido rojo brillante, su blanca barba. Cogió su regordeta mano entre las suyas y suspiró. Finalmente había dejado atrás las meras apariencias y había comprendido que Santa Claus, con su leal y generoso corazón, era su hombre ideal, no ese Blade de ojos azules y con unos abdominales esculpidos como una tableta de chocolate. Santa Claus siempre había sido su mejor amigo. ¿Podría ser algo más?

No. De ninguna manera. En ningún caso y sin importar las circunstancias. No puede.

El adorable personaje del mejor amigo quizás no es del todo desagradable, pero carece por completo de atractivo sexual. En muchas novelas en las que él es el que acaba consiguiendo a la chica al final de la historia, el novelista siempre procede a masculinizarlo de una forma más o menos sutil. Esto puede hacerse mediante ligeras pinceladas, como hacerle cambiar un sofá de sitio, poniéndose del lado de la heroína gallardamente en una discusión o

sencillamente haciendo que vaya dejando caer comentarios inteligentes durante un partido de fútbol. Estos sutiles trucos pueden complementarse con una táctica más encubierta, como un corte de pelo más favorecedor y que la heroína gradualmente vaya cambiando sus sentimientos, es decir, mediante cosas que se pueden ir cocinando en el curso de varias escenas.

(Hasta hace poco la versión femenina de este personaje dejaba su trabajo, empezaba a mirar a los niños con anhelo y acababa entendiendo que ese chico siempre sabía qué era lo mejor para ella. En la versión más

reciente de esta versión ella sólo tiene que perder cuarenta kilos y aprender a ver su belleza interior, esa que Raoul puede ver.)

En el ejemplo de Santa Claus, supongamos que Melinda empieza a conocer mejor a Santa Claus y descubre que era un antiguo boxeador que tuvo que competir en travesías por el Polo Norte tras algún triste incidente en el que un hombre resultó muerto. Su verdadero nombre es Rodolfo Casanova. Entonces, cuando su secreta pasión por ella empieza a surtir efecto, Santa Claus comienza a perder kilos y deja la bebida. Su elegante traje rojo es

reemplazado por unos vaqueros hechos polvo y una vieja sudadera. Y justo antes de ese beso que le hará verlo todo claro a Melinda, Santa Claus se afeita la barba.

No es necesario convertir al mejor amigo en un recio semental. Pero sí debe ser atractivo en algunos aspectos, no sólo infundir confianza y seguridad. Ya tenemos bastantes relaciones de este tipo en la vida real.

El camino al cubo de la basura está empedrado de buenas intenciones

«Escribe de lo que realmente conozcas» no es el mejor consejo para un escritor. Pero nosotros hemos visto cuántos problemas surgen cuando los escritores se alejan demasiado en sus escritos de esos personajes que conocen.

Priscilla, la reina de los clichés

El mejor amigo homosexual es un personaje muy tradicional y de lo más conveniente. Los personajes gays suelen proporcionar el

punto de vista masculino, la perspectiva femenina, un hombro sin ningún riesgo en el que llorar, un personaje principal de mente abierta y muy sofisticado. Sin embargo, la mayoría de ellos son ideales para plasmar diálogos afectados, inteligentes y maliciosos con una intención humorística. Por desgracia muchos escritores primerizos parecen pensar que después de dejar claro que ese personaje es homosexual los diálogos inteligentes vendrán

solos. No van más allá de los meros juegos de palabras basados en el género gramatical de las palabras o de las críticas desdeñosas a otros personajes sobre su escaso gusto para la ropa o la decoración (tipo: «¡Qué espanto!»).

El gran jefe Ojo de Águila Políticamente Correcto

Este personaje no caucásico sólo aparece en la novela para brindarle al protagonista la oportunidad de hacer gala

de lo liberal que es en cuestiones de raza. Es típico que este personaje no tenga ninguna otra cualidad aparte de su identidad étnica y que no desempeñe otro cometido en la historia. Acostumbra a ser demasiado predecible y suele provocar unos resultados opuestos a los deseados.

Mi mejor amigo es…

En este caso el personaje no caucásico está sospechosamente próximo al

estereotipo racista, a veces se parece mucho a un estereotipo racista, y otras (seamos honestos) no es más que un estereotipo racista sin ningún paliativo. Lo peor es cuando este estereotipo se combina con el Gran Jefe Ojo de Águila Políticamente Correcto en un único personaje. Esto suele derivar en un personaje blanco cuyo único cometido es defender la discriminación positiva, y un personaje negro agradecido por tanta comprensión. Para empeorar

las cosas el personaje que representa a esa minoría racial se siente extrañamente unido al protagonista blanco, ya que él es como si fuera uno de los suyos porque lo «entiende». («Sí, señorito. Usted no es como los demás, señorito.»)

Piensa globalmente, compra en tu barrio

Un error no menos infeliz se da cuando intentas demostrar la hondura y el buen corazón de un personaje sacando a

escena una tragedia que no tiene nada que ver con la trama para que el personaje reflexione sobre esa catástrofe. («Un titular en el quiosco de al lado de Tiffany’s captó la mirada de Gloria. Se detuvo a leerlo, sobrecogida y abrumada por la compasión que le inspiraban las víctimas de esa hambruna, tsunami, guerra, la última tragedia recogida por los periódicos. Qué dura era la vida.») Nos encantan las buenas intenciones, pero

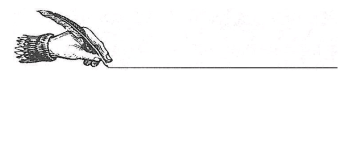
mejor envías un cheque a esa gente y vuelves a escribir tu historia. Las tragedias de los demás, sobre todo si son reales, harán que cualquier cosa que le pase a tus personajes parezca irrelevante.

7
LOS MALVADOS

«Y ahora que te tengo en mi poder te voy a contar la historia de mi vida.»

Bueno, ya te hemos enseñado a conseguir que tu protagonista sea insoportable y que como novio de la chica no tenga ningún interés. Ahora nos ocuparemos de que tu malvado no sea creíble. Para describir a unos malvados que se ganen la inquina de cualquier

editor que se esté planteando comprar tu libro, utiliza los siguientes tipos que a continuación se describen:



Dentro de una mente criminal

Cuando la maldad del villano sólo responde a su deseo de hacer el mal

Cruella se sentó ante su escritorio de ónice, empezó a arrancar las alas de una mosca y pensó en Joe. Ese tirillas

no tenía nada que hacer con la boba de su hija. Cruella sólo podía despreciar esos sentimentalismos. La mitad de su cerebro estaba maquinando un «accidente» para librarse de ese enclenque de una vez por todas. Sería divertido ver el triste final de Joe, tantas lágrimas y tanto alboroto sólo por un muchacho. Entonces ese pobre idiota no tendría suficientes fuerzas para conservar su trabajo de óptico, y se acabaría para siempre esa vomitiva oferta de dos juegos de lentes de contacto al precio de uno, y dejaría a legiones de pobretones a ciegas. Sí, un accidente

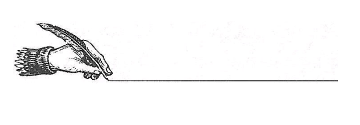
sería lo mejor, como aquel del que el llorica del hijo de Cruella había sido víctima hacía tantos años.

Al crear a un malo los escritores muchas veces llegan al extremo de que ese malvado muestre un grado de crueldad que la raza humana todavía no ha alcanzado. Estos villanos dedican todo su tiempo libre a planear la ruina de la Madre Teresa de Calcuta sin ningún beneficio económico o razón plausible para odiarla que no sea «ese acento que tiene al hablar es que me pone malo».

Un malvado debe siempre tener una razón que los lectores puedan entender

sin necesidad de que sean unos psicópatas. Y en las novelas que no tratan de asesinos en serie o monstruos, es vital que el rival del protagonista en los negocios, ese jefe odioso o ese novio infiel, no sea el mismísimo Príncipe de las Tinieblas.

Sin embargo, no intentes evitar este problema cayendo en el error de:



Pero quiere mucho a su madre

Cuando el villano tiene una

buena cualidad que humaniza

Shiv sonrió de torcido cuando miró el cuerpo tendido de su nuevo fichaje. Era carne de primera calidad. Sus clientes sabrían apreciar, como siempre hacían, el ojo que tenía para conseguir que esos bollicaos se pusieran a hacer la calle para pagarle el *crack* y sus películas de sexo sangriento. Probablemente esa chorba acababa de terminar la secundaria. Bueno, la próxima vez que se levantara de la cama tendría más experiencia sexual que muchas que le

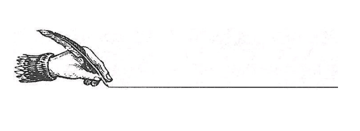
doblaban la edad. Sólo era cuestión de mantenerla encerrada en su cuarto e ir inyectándole caballo hasta que se quedara enganchada. Entonces sí que sería una joya en manos del viejo Shiv, sí señor.

Cuando fue al baño a lavarse la sangre de las manos vio de soslayo la foto de su madre que estaba orgullosamente plantada allí. De inmediato su cara se dulcificó. Mamá sí que era toda una mujer. Recordó una época más inocente de su vida, cuando solía hacer el reparto de los periódicos por tres rutas en su bici para pagarle la medicación. Si no

hubiera muerto, si no se hubiera ido, tal vez Shiv habría llegado a ser mejor persona.

En ocasiones, al ser consciente de que el malo de su historia es una mera caricatura, el autor intenta humanizarlo dotándolo de alguna virtud: Jack roba, engaña y pega a sus hijos, pero todavía suspira por su primer amor; Adolf ha traído el fascismo a Europa, ha matado a millones de personas en campos de concentración, pero es un vegetariano muy concienciado y ama mucho a su perro. El hecho de describir una encantadora escena entre Adolf y su

pastor alemán, Blondie, y unos suculentos huesos, no hará que el personaje de Adolf quede «equilibrado». Un personaje como Hitler no pude quedar «equilibrado». El único modo de no caer en la caricatura es trabajárselo: conseguir que las obras de un malvado sean propias de un enfermo y sus motivaciones creíbles.



El discurso de despedida

Cuando, inexplicablemente,

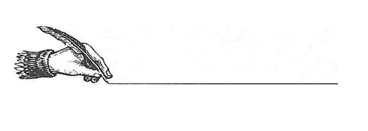
el malvado cuenta
las maldades que
va a cometer

—Ahora que todo se ha acabado no hay ningún peligro en contarte el plan que he maquinado para arruinarte la vida —dijo Cruella con sorna, mientras apuntaba con el cañón de su arma a la cara de Joe—. Primero soborné al inspector en jefe de la policía y luego le pagué a ese óptico rival tuyo con tan pocos escrúpulos para que se encargase de la entrometida de tu madre. Un ligero ajuste en la máquina para detectar el

glaucoma y… bueno, nunca volverá a ver tres en un burro. Tu secretaria será la siguiente. Supongo que se sorprenderá bastante cuando descubra una tarántula en vez de una resma de papel en el momento en que abra la fotocopiadora. Y luego le tocará el turno a esa idiota de la hija del carcelero que tan bien te cae. Lo que no tiene ni punto de comparación con el feroz puma que solté en el bloque…

—Sigue, no te pares —dijo Joe con una sonrisa de suficiencia, palpándose el micrófono que llevaba escondido.

Los criminales de la ficción a menudo parece que sólo se dedican a robar, raptar, asesinar y a cometer actos sexuales indescriptibles con la entrañable mascota de los niños porque quieren encontrar a alguien a quien contarle su historia. Intenta buscar un medio más creíble para revelar las fechorías de tu malvado.



La venganza se sirve fría y en público

Cuando el

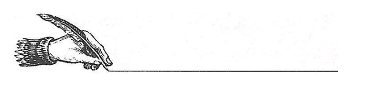
autor aún no lo ha superado

—Justo la reacción que esperaba de un mierda como tú —le escupió Dalilah—. Nunca encontrarás a otra mujer que cargue contigo. Y ahora me llevaré a los niños, a quienes, por cierto, nunca volverás a ver porque presentaré falsas acusaciones de pedofilia contra ti. Ninguna mujer volverá a amarte jamás.

Andy se secó el sudor de la frente. No podía creer que Dalilah lo abandonara por Brad Hardwick justo ahora, cuando le acababan de

diagnosticar un cáncer. Pero una parte de él, a la que no quería prestar oídos, sabía que precisamente eso estaba pasando porque le habían diagnosticado un cáncer. Dalilah nunca había soportado a los débiles. Sus amigos habían intentado advertirle de que era superficial, tonta, egoísta, frígida y de que tenía unas piernas como troncos. Pero él no les había querido escuchar. Su naturaleza bondadosa y confiada le había cegado.

Detrás de líneas como éstas el lector verá el último e incapacitante capítulo de la vida amorosa del autor.



Y lo llaman novela

Cuando aparece un padre que maltrata a sus hijos

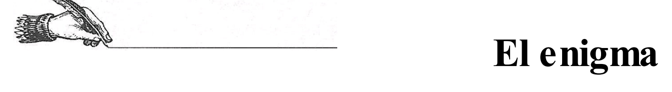
—Melinda, siempre has sido una idiota —dijo Dobson con desprecio—. Me alegro de no haberte dejado ir a esa entrevista de trabajo. Mira tu estúpida cara de zampabollos. Se hubieran reído de ti en cuanto hubieras salido por la puerta.

Melinda se puso roja pero no dijo nada, y siguió fregando la cerveza que su padre había derramado. Ojalá pudiera reunir el coraje necesario para desafiarlo. Mirando el charco de cerveza le pareció verse como una niña hecha un ovillo mientras su padre, borracho, le pegaba con un yunque. Aunque con cada golpe veía las estrellas ella sabía que tenía que soportarlo para proteger a su hermano pequeño, Tim.

Un repentino tortazo la sacó de sus ensoñaciones.

—Deja de soñar y tráeme otra birra —ladró Dobson.

Las novelas impublicables están llenas de padres que maltratan a sus hijos. Legiones de padres violentos y madres criticonas viven en las páginas de los libros rechazados por los editores. Alguna vez, de unas premisas como éstas sale algo bueno (como en las obras de V. C. Andrews, *Flores en el ático*, por ejemplo, o en *Carrie*, de Stephen King), pero, por lo general, esos padres tan crueles son tan atractivos en la ficción como en la vida real.



El enigma

indescifrable

Cuando el plan del malvado es más complejo que la teoría de las supercuerdas

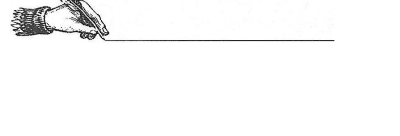
«Sí —pensó Mochalestein, acariciando su tarántula, *Rasputín*—, había llegado la hora de convencer al alcalde de que ahora estaba diciendo la verdad pese a todas las mentiras que había dicho las dos últimas veces, excepto en lo de Joe y la hija del carcelero, eso si el alcalde no se lo hubiera creído todo ya. Podía cargar a

Cruella lo de los asesinatos, cuyas huellas dactilares estarían en la máquina para detectar el glaucoma porque una vez él la zarandeó ligeramente para que ella la tocara (él había tenido buen cuidado de llevar guantes, *oh, la, la, mon ami*) mientras le decía: «Hay que ser rápido». Y entonces tendría tiempo para introducir en el documento digital de la investigación de Joe ciertos números de manera que esa X equivaliera a menos de 5.3202, una cifra que no era estadísticamente relevante. Y rió en voz alta por su maquiavélico plan».

Las tramas demasiado intrincadas son tan agradables de leer como el impreso de la declaración de la renta. Si el lector no consigue comprender tu trama, no la disfrutará. Si se le enfrenta al dilema de si tu libro es idiota o si el idiota es él mismo… bueno, todos sabemos por quién de los dos apostará. Todos los lectores pensarán: «Al fin y al cabo, yo no soy idiota».

Aunque una revelación sorprendente sobre los complejos planes de un malvado puede darle a la historia un giro brillante, ese giro perderá toda su gracia si para entenderlo hay que estudiar un curso de matemáticas

avanzadas. Y ten presente que esa vuelta de tuerca nunca debe ser más compleja que el resto de la trama donde encaja (véase El ángulo del paralaje chino de la conspiración).



¡Me rindo!

Cuando, ante las dificultades, descubrimos que el malo es un flojo

Pierce rió cuando apretó aún más la muñeca de Melinda. Lanzó una mirada atrozmente lasciva a Santa

Claus, aparentemente disfrutando de que estuviera atado y amordazado, y de sus gruñidos de dolor.

—¿Aún piensas que me puedes dejar por ese gordinflas vestido de rojo? —le dijo con tono de burla a Melinda—. ¿No te lo quieres pensar mejor?

Estaba a punto de romperle la blusa y saciar su lujuria frente a la mirada impotente de Santa Claus. ¿Cómo podía haberle parecido atractivo a Melinda ese bruto alguna vez? Pero, de pronto, Santa Claus se liberó de sus ataduras, deshaciendo el nudo de alguna manera. Despegó su

mordaza, arrancándose de paso su hermosa aunque poco sexy barba blanca. Tras soltar un grito por el dolor, Santa Claus, con toda la cara roja, gritó:

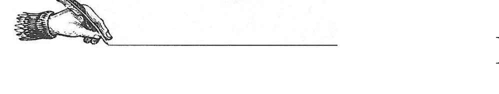
—¡Suéltala o lo lamentarás!

—¡Huy! —exclamó Pierce, soltando el brazo de Melinda y encogiéndose de miedo—. Hombre, no hablaba en serio. No hay necesidad de que nadie resulte herido.

Con frecuencia, en el momento clave de la confrontación, el malvado se viene abajo, de repente le falla toda su maldad. El protagonista, que ha sido

incapaz de derrotarlo durante doscientas páginas, le gana la partida y lo humilla, siendo muy consciente de que ése es el punto culminante de la historia y de que, en definitiva, ése es su trabajo.

Este error no sólo se da en las escenas donde la trama alcanza su clímax. Evita a toda costa esas escenas de enfrentamientos físicos en las que el malo se viene abajo ante el primer suspiro del protagonista.



La crítica audaz

Cuando la novela va de pusilánimes

Víctor metió su coche en el acceso al aparcamiento de su bloque y al instante le asaltaron los olores y los sonidos propios del estilo de vida de su nueva vecina feminista. Víctor decidió no quejarse. Con gran esfuerzo y estoicismo había insistido en la última reunión de vecinos en que había que ser tolerante. Deseó que al menos llevaran algo de ropa mientras salía por la puerta de atrás, lo que le daba una buena visión de la zona ajardinada

de la finca. Como de costumbre ella había invitado a otras como ella para vociferar consignas desnudas y quemar fotografías de presidentes mientras sus hijos sin padre corrían con el pelo hecho una maraña y sin lavar, y llevando unos pañales que todo indicaba que había que cambiar.

Sin que se dieran cuenta las indignadas mujeres que estaban canturreando alrededor de la hoguera, uno de los niños se acercó peligrosamente al borde de la piscina. Víctor corrió a través del césped y llegó justo a tiempo de evitar que cayera.

—Yepa, coleguita, ya estás a salvo —dijo Víctor, levantando al pilluelo en brazos.

—Quita tus patriarcales manos de mi hijo —le chilló su nueva vecina, que se había acercado corriendo.

—Pero…

—Ya sé qué quieres hacer con él —dijo ella mientras le quitaba el niño de los brazos. Dejó a la criatura en el suelo y lo animó a ir a jugar con los demás niños—. Ve y juega, y recuerda que debes avergonzarte de tener pene.

En muchas ocasiones los autores usan a

los malvados como excusa para cargar contra un grupo social criticable o unas determinadas creencias. En este caso es recomendable no cargar las tintas cuando hagas tus críticas o tu personaje parecerá una declaración de principios con patas. Por favor, no tengas ningún empacho en que tu malvado sea un facha, un adolescente maleducado o un vehemente sionista, pero evita dar la impresión de que ésas son precisamente las características que hacen de él un malvado.

TEST

¿Qué personaje y situación encajan mejor en tu novela?

I. «Bonita, este peinado te queda ideal, ideal», dijo

A. Bruce, el peluquero que cecea.

B. María Teresa Quintana.

C. Un niño que se mira delante del espejo después de haberse puesto la peluca sexy de su madre.

D. ZORM, el computador de la nave.

II. Al revelar su maquiavélico plan, el

malvado habló

A. Con acento alemán.

B. Directamente en alemán.

C. A la alemana.

D. A su marioneta de calcetín, Coco.

III. Cuando volvió a casa del colegio, su madre

A. Le había hecho unas galletitas de chocolate.

B. Le había dejado su habitación exactamente como él la había dejado.

C. Había salido sin

decirle nada.

D. Se había convertido en una planta carnívora.

IV. El adolescente

A. Se comió nuestra hamburguesa.

B. Se drogó para tener un viaje.

C. Se sintió ofendido ante las afirmaciones del profesor sobre la situación de los Balcanes.

D. Despellejó al gigante.

V. La guapa secretaria

A. Hizo una caída de ojos.

B. Le dio un palmetazo a la mano del descarado ejecutivo.

C. Marcó un tanto desde medio campo.

D. Dejó sin fuerzas al lujurioso rinoceronte.

VI. El niño de ocho años llora

A. Cada vez que sus padres discuten en el piso de abajo.

B. Cuando el sacerdote se deja llevar por su malsana concupiscencia.

C. Cuando le quitan el mando a distancia porque tiene las manos pringosas.

D. Durante los siguientes años, dejando de llorar de vez en cuando sólo para coger fuerzas.

VII. La vieja dama ahogó un grito

A. Ante la manera de hablar tan grosera de aquel hombre.

B. De alegría al oír la noticia del armisticio.

C. De placer cuando aquel

tipo pasó a la acción.

D. Y dijo: «ZORM, eso seguro que se lo dices a todas».

VIII. El robusto director general

A. Ama a su secretaria.

B. Ganó diez millones de dólares con sus *stock options*.

C. Le gusta cocinar la cena del Sabbat.

D. Se puso a llorar al oír la belleza de su propia voz.

IX. Se descubrió que la joven peluquera

A. Era lesbiana, otra como Bruce.

B. Era muy parlanchina.

C. Era el mismo hombre que tenía un gran interés en la botánica.

D. Era más cegata que un murciélago.

X. La ejecutiva nunca tiene tiempo para

A. Sus hijos.

B. Tener hijos.

C. Enterrar como es debido a sus hijos.

D. Comprar un móvil por

si se queda atrapada en el baño con un lagarto extraterrestre.

XI. En su infancia, la lesbiana

A. Sufrió abusos sexuales.

B. Jugaba con camiones, no con muñecas.

C. Estaba enamorada de su tía la guapa.

D. Se puso a llorar cuando acabó de tricotar aquel jersey tan bonito.

PUNTUACIÓN

A. 5 puntos.

B. 4 puntos.
C. 2 puntos.
D. 0 puntos.

40-55: Tus personajes son todos unos estereotipos de lo más vulgar. Al tratar de no ofender a nadie, tus personajes no se basan en la vida real. Se basan en la mala literatura, la cual se basa a su vez en la peor ficción.

30-40: Padeces un grave caso de literatura predecible. Aunque tus personajes no son exactamente de cartón, se

aproximan bastante. O si lo prefieres de cartón piedra. Con la diferencia de que los dos materiales tienen mejores usos.

20-30: Has conseguido un equilibrio razonable entre los personajes más habituales de las novelas comerciales. Aunque algo comunes, tus personajes son lo suficientemente interesantes para mantener la atención del lector sin que éste se pregunte qué diantre hicieron tus

padres contigo. ¡Sigue así, listillo!

10-20: Si estás escribiendo un libro de gran complejidad psicológica, una comedia disparatada o sobre una posesión diabólica por parte de unos marcianos, vas bien encarrilado. De lo contrario, trata de ser menos creativo.

0-10: Has confundido ser inteligente con ser aburrido. Los irresponsables de tus amigos te dirán que eres divertido y osado, haciéndote

creer que todas esas cartas de rechazo de los editores se deben a tu «sorprendente» originalidad.

TERCERA PARTE
EL ESTILO:
IDEAS BÁSICAS

Sorprendentemente, las impresionantes frases de Bob no significaban nada

De todos los medios para cortar de raíz el interés de un editor por tu novela, el estilo es el más rápido y el más definitivo. Es el equivalente literario a un veneno de efectos fulminantes. Una

trama aburrida y unos personajes de cartón piedra pueden hacer que un editor se tome varios párrafos e incluso varias páginas para rechazar un libro; pero una forma de escribir monótona o tosca puede hacer que un editor cierre el libro ante la lectura de una sola frase.

Muchos autores lo consiguen simplemente no fijándose en el lenguaje que utilizan. Como escriben deprisa y corriendo, van soltando disparates llevados por el curso de la acción. Se diría que estos escritores piensan que los borradores son cosa de nenazas. Ahora bien, trabajarse el párrafo no significa hacerlo incomprensible.

Aunque algunos hallan la recompensa por tan arduo trabajo: consiguen borrar de su libro cualquier frase con verdadero significado.

Si has tomado la firme decisión de que nunca publiquen tus libros, lo mejor que puedes hacer es abusar de las palabras largas. Una sola «extraterritorialidad» o un «sobredimensionamiento» hábilmente colocados pueden poner fin a cualquier riesgo de que publiquen tu novela. Si para describir un hecho basta con una sola palabra sencilla, deséchala. Tus personajes deben «emerger» de las habitaciones, las ideas deben «permear»

sus actos. Si tienes el suficiente valor para ello, no dudes en que las ideas emerjan de la cabeza de tus protagonistas y que la gente, o la música, permee las habitaciones. Es más, no te quedes sólo en el nivel en que una frase no queda del todo clara. Recuerda que el contexto puede permitir que el lector descifre cualquier frase.

Nunca confíes en que tu lector va a dar por descontado que un personaje que está llorando está triste. Explícalo, preferentemente con el estilo que un antropólogo utilizaría para escribir las notas de su cuaderno de campo: «Ahora ella estaba experimentando tristeza. Él

estaba autoexpresando su dolor». En caso de duda, usa la jerga psicoanalítica. Cualquier posibilidad de pulsar realmente la fibra sensible del lector en una escena puede conjurarse mediante el uso de palabras como «disfuncionalidad» o «antiposicionamiento». De hecho, hay muchas jergas que te pueden ser muy útiles. Si conoces cualquier término inusitado propio de la caza de las ballenas o alguna palabra que sólo usaban los maestresalas a mediados del siglo XVIII, sería un desperdicio que no apareciera en tu novela.

Siempre que haya una buena frase

hecha a mano, no pierdas el tiempo creando tus propias imágenes, ¡tienes que escribir una novela! Si no te queda más remedio que «ejercitar» tu inventiva, asegúrate de que la imagen que creas es estrambótica o inapropiada. En una tempestad, las olas deben chocar contra las rocas «con la fuerza torrencial de la micción de un adolescente». Un hombre apasionado debe hacerle el amor a su mujer con el mismo ardor que «Jruschov hablando en la ONU».

Lo del estilo es algo complicado, y todos estos consejos pueden abrumarte un poco. Pero gracias a los ejemplos que a continuación te proponemos,

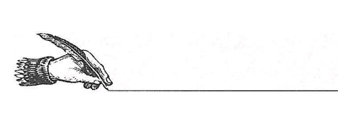
también podrás aprender a escribir frases plomizas, impenetrables y carentes de significado.

8
LAS PALABRAS Y LAS FRASES

Ella estaba orgullosa de la permanencia tirante de sus pechos

Las novelas están hechas con frases y las frases con palabras. Desde tiempo inmemorial los escritores valoran las palabras por su capacidad para comunicar ideas al lector. Sin embargo,

algunos autores no parecen ser conscientes de que esto sólo funciona si ambas partes están de acuerdo de antemano en lo que significan esas palabras. Si se hace caso omiso de esta simple pero básica premisa, los desastres están garantizados.



Una escórpora anfractuosa

Cuando el autor exhibe su amplio vocabulario

Su padre era del IRA y su madre de

Québec, y ambos dos habían abandonado los mortíferos ingenios de su conflagración fraticida para unificar sus posicionamientos separatistas. El nombre de pila que otorgaron sus progenitores al resultado de su consenso fue Ronald McDonald’s («como el payaso», infirió él con esa mirada adamantina de hito en hito privativa de todo regocijo). En sus días de reclusión a cargo del erario estatal, sin embargo, se había ganado el remoquete de Míster Descarga por sus hábitos sexuales.

Obtuvo un permiso de asueto de la penitenciaría por tres semanas y sus

indesmayables peregrinaciones lo condujeron a ese umbral liminar, buscando la expiación en el permafrost de la tundra hiperbórea, que tenía su correlato en el permafrost de su corazón. Traspuso por sí mismo el umbral del caravasar con las más nimias de las expectaciones, que al punto se vieron confirmadas por las exiguas instalaciones disponibles para la confortabilidad. Pero entonces el hospedero alzó la vista del excusado de la mugrienta posada, la vista ojiplática mientras él eyaculaba al grito de: «¡Descarga va!»

Los escritores primerizos a menudo creen que los verdaderos genios sólo usan las palabras más arcanas del idioma, las entradas más olvidadas del diccionario, vamos, esas palabras que no podrían sobrevivir por sí mismas en un entorno natural.

Lamentamos decirte que la literatura no consiste en eso. Eso es exhibicionismo, y a muy poca gente le gustan esos espectáculos.

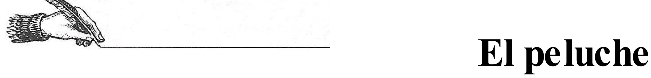
Por supuesto que hay palabras que uno escribe y que nunca diría en una conversación (*El vigía distinguió unas nubes de tormenta en lontananza*), pero esas palabras que llaman la atención por

su rareza apartan la atención de la historia que se está contando y hacen que el lector piense en el autor y en su vocabulario. En el peor de los casos empieza ahí una partida de ping-pong entre el *Tesoro de la Lengua* que maneja el escritor y el diccionario del lector.

Cuando el lector debe detenerse por el asombro que le provoca tu acrisolado vocabulario, o peor aún, debe detenerse porque la palabra que has utilizado significa para él lo mismo que una sarta de letras en ruso, se descuelga de tu historia.

Esto no significa que debas escribir con una mano atada a la espalda,

teniendo buen cuidado en emplear un lenguaje accesible para un niño de quinto de primaria. No hay nada malo en que el lector recurra al diccionario de vez en cuando. Sin embargo, la única razón legítima para que lo haga es que la *palabra que has escogido es la más perfecta para expresar tu idea*. Por lo general, si escribes «ebúrneos» en vez de «de marfil», eso no le dice nada al lector, aparte del hecho de que conoces la palabra «ebúrneo».



El peluche

crepuscular

Cuando el autor hace gala del amplio vocabulario que no tiene

Henderson estaba manejándose con las cazoletas del bikini de Melinda, rumiante sobre sus anhelos.

—Ah, ¿ya te has despertado? —trinó él.

Ni que decir tiene que sabía que su sueño se debía a la híspida droga que había vertido de matute en su copa antes de que desembarcaran de su goleta privada. Acezante, observó su

bikini desparramarse por el suelo y se zambulló en su estentóreo *bustier*.

Él, usurariamente, descargó una miríada de veces en la inocente y funámbula muchacha. Ella ni se conmutó, piruleta y enviscada como se encontraba.

—Por este pandero cualquier hombre pagaría lo que se le pidiese —peroró, palmeando el inmarcesible ruedo de sus cachetes.

Emplear palabras que tu lector no conoce es una mala idea, pero es una práctica que se puede defender, hay ciertas excusas. Lo que no tiene excusa

es que uses palabras que tú mismo no conoces. Aquellos que nunca habéis escrito nada os preguntaréis cómo puede suceder esto y, sinceramente, de vez en cuando, nosotros también nos lo preguntamos, pero lo cierto es que ocurre y con una frecuencia escalofriante.

Si has leído una palabra una sola vez y no te has tomado la molestia de mirar en el diccionario qué significa, las posibilidades de que te salga el tiro por la culata cuando la emplees son muy altas.

Emplear una palabra casi correctamente o usar una palabra que no

es la exacta, incrementa el número de discursos de balbuceos inarticulados de tu idioma. Puedes pensar que un descuido ocasional no tiene tanta importancia, pero el tipo de lenguaje que escojas son los ropajes con los que vistes tu historia, y decir «me es inverosímil» cuando quieres decir «me es indiferente» es el equivalente a presentarse a una reunión llevando la ropa interior por fuera.

No tenemos forma de saber qué palabras vas a emplear mal, así que no podemos hacer una lista. No obstante, lo que sí podemos ofrecerte es un test al que puedes recurrir siempre que te

asalten las dudas.

TEST
¿REALMENTE CONOZCO ESTA PALABRA?

Pregúntate a ti mismo honestamente: «¿Realmente conozco esta palabra?»

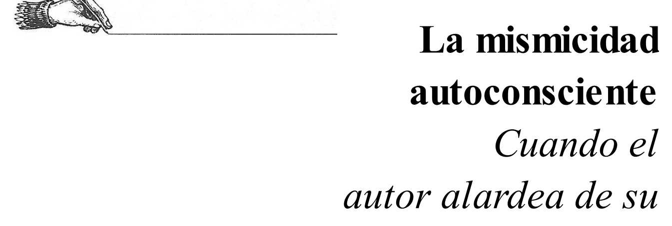
Si la respuesta es «no», es que no la conoces.

La solución más fácil es emplear una

palabra que realmente conozcas. Es decir, esas palabras que empleas con toda comodidad cuando estás hablando con ese amigo tuyo tan sarcástico y culto que no dudaría en reírse de ti si emplearas equivocadamente una palabra.

Si piensas que limitarte a las palabras que conoces te deja con un vocabulario demasiado pequeño para tus propósitos, debes saber que la solución no es fácil. El único remedio es dedicarte a leer más libros y de una temática más amplia. Puedes haber caído en la costumbre de leer únicamente a tus autores favoritos o leer

sólo novelas de determinado género, o subgénero. Ampliando tus lecturas, ampliarás el número de palabras cuyo significado conocerás, de forma que inevitable, pero lentamente, tu vocabulario se hará más rico.



La mismicidad autoconsciente

Cuando el autor alardea de su intelecto

Haciendo un alto en su deambular por la verdura, el eutrapélico dúo vio a un

can bimembre (esto es, dos Fidos, uno sobre otro) siguiendo el asincopado ritmo de un congreso venéreo entre los rododendros. La cadencia de la cinética amorosa casi mesmerizó a don Gerundio y doña Gerundia.

—Los ritos de la primavera —sentenció el Homo Sapiens en primer lugar (porque, en un periquete, fue consciente de que esas especies no eran como la suya, que gracias a su propia mismicidad autoconsciente de su yo, típica de los bípedos desarrollados, se díferenciaba de la desembarazada inconsciencia de los canes)—. Como diría Stravinsky, un

***jeu d'esprit*.**

—¡Que sulibeyante! —exclamó sin embozo y con cierto sonsonete muy puesto en compás la homínida que lo flanqueaba.

La atención viril de su galán recayó entonces, relajada como estaba, en el espectáculo de sus leves pero bien torneados atractivos mamarios. Paso previo a que el Homo Sapiens manifestara su alborozo igualito que un perro.

Algunos escritores no sólo se sienten atraídos por las palabras enrevesadas sino que además les gusta hacer juegos

de palabras con ellas. Para estos escritores, ninguna frase es demasiado barroca, ninguna figura literaria es demasiado oscura.

Nigel Tufnel, en *This Is Spinal Tap*, ya dijo de forma memorable que la línea que separa la inteligencia de la estupidez es muy fina. Cuanto más te esfuerces en mostrarte inteligente, más posibilidades hay de que, llevado por la emoción, no te des cuenta de que has cruzado esa raya.

Algunos escritores especialmente dotados escriben a veces con una prosa muy barroca para causar mejores efectos, pero incluso entre los autores de

más éxito, la inmensa mayoría evitan un estilo demasiado florido. Escribir no es un campeonato de patinaje artístico, en el que hay que hacer las figuras más difíciles para ganar. La prosa muy elaborada es característica de ciertos escritores y no una cima que todos los autores deben alcanzar.

Cómo ser un buen padre

Los autores a menudo dicen que sus novelas son como sus hijos, y seguro que quieres que tu novela, lo

mismo que tus hijos, dé una buena imagen de ti. Al igual que ocurre con tus hijos, cuando tu novela se lanza al mundo esperas que te haga sentirte orgulloso. Pero, como cualquier padre, un escritor debe aprender que sus novelas tienen sus propios designios, y que no son exactamente iguales a su autor.

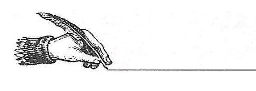
Sí, quieres que tu hijo tenga una relación con las mujeres que sea un reflejo de su amorosa relación con su

madre. Sin embargo, si esa mujer de tu novela se pone a pensar sobre la relación con su pareja siempre que están juntos en la cama es que algo no está yendo bien.

Un pasaje humorístico o tan primorosamente escrito que hace que el lector aparque mentalmente la historia unos momentos para pensar en lo brillante que es el autor se parece más a una enojosa mosca que a un logro. De hecho, siempre que, al escribir, te admires de tu

propia inteligencia no es mala idea hacer un alto y considerar si esas frases realzan la novela o te realzan a ti.

Todo aquello que lleva al lector a pensar en el autor a costa de olvidarse de la historia es el equivalente a ser un mal padre.



Tengo la cabeza como un

biombo

Cuando el autor se lía con expresiones hechas

Herbert Hooviér era la crème de la mousse de la chantilly de los periodistas del mundo de la moda. Había pasado seis años metiendo sus periodísticas narices como corresponsal en el extranjero, y siempre había sido un viejo perro de mar. Por lo general él nunca confiaría en nadie que estuviera en su mismo puf, y siempre se aseguraba de que, antes de salir de la piscina, hubiera

agua. Pero había conocido a su media mandarina, Vera Cruz, la diseñadora de moda.

Era tan bonita como las mesetas. Su cuerpo era una invitación que no se podía rechazar sin más ni menos. Era la chispa de sus ojos y la niña de su vida. Herbert, o Herb, trató de tomarse su tiempo, pero aquella plaza apenas ofrecía resistencia y su masculina contención no sucumbió a sus arrullos de gatita.

Cuando abrió la puerta la noche de su segunda cita, ella estaba de lo más cular y él se quedó estupefaciente.

—¿En tu cama o en la mía? —

preguntó ella.

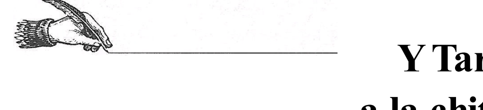
—*Touché* —respondió él, dando el francés por descontado.

Cuando alguien utiliza las frases hechas de un idioma erróneamente, da la impresión de que es de otro país, o de un planeta distinto. Equivocarte al utilizar esta o aquella palabra te puede hacer parecer un inculto; equivocarte con las frases hechas puede crear la impresión de que no hablas ningún idioma conocido.

Aunque puedes simplemente consultar esas expresiones en un diccionario, tienes la suerte de vivir en

una época en la que puedes buscar en Internet cualquier cosa. Si no estás seguro de cierta frase, busca en Google cómo se usa. Si la frase que buscas apenas ofrece resultados, sólo unos cientos, seguramente te has equivocado al escribirla.

Y si piensas: «Yo no puedo comprobarlo todo», quizás es que tienes demasiadas frases de ésas. Esto puede provocar lo siguiente:



Y Tarzán se fue a la chita callando

Cuando el autor se apoya demasiado en expresiones hechas

Ella le dio un apasionado y ansioso beso antes de caer rendida en sus fuertes brazos, dejándose llevar por sus sentimientos. Su cabeza era como un torbellino de sensaciones y emociones. Aquel hombre rubio como la cerveza la estrechó en sus brazos con la fuerza de un huracán.

—Vida mía… contigo pan y cebolla —le juró.

Ella notó que ya no sentía las

piernas. Aquel español de sangre caliente había derribado todas sus defensas. Era el hombre de sus sueños.

El sonido de un disparo rompió el silencio de la noche. Ayer mismo hubiera tenido la sensación de que allí corría más peligro que en una merienda de negros. Pero había llegado a entender que la vida no valía nada en la Ciudad Condal. En el fondo de su corazón Melinda supo que en aquel país nunca se sentiría como en casa. Pero decidió quedarse al lado de aquel fogoso macho latino que le había robado el corazón en un plis plas.

Los clichés se han convertido en clichés por una buena razón. En cierto momento de la historia un cliché, o una frase hecha, era nuevo o sorprendente y expresaba algo tan bien que pasó al lenguaje corriente como una unidad de significado y en muchos casos funcionando como una sola palabra. A menudo uno de esos comodines es perfectamente aceptable.

Sin embargo hay un punto crítico en el que el uso constante de esas frases comunes socava la vida que pueda haber en un texto. Como son tan conocidas, esas frases han perdido el significado de cada palabra individual que las

componen. Cuando nos encontramos con un «era de un blanco inmaculado» en el mejor de los casos esa expresión sólo significa que era de color blanco, y en el peor, nada.

Los clichés y las expresiones comunes también presentan el peligro potencial de desorientar al lector. Pueden crear una momentánea, o permanente, confusión en su mente y no sabrá si debe tomarse la frase literal o metafóricamente. Si tu personaje femenino tiene un aire «a la Dama de las Camelias», es mejor aclarar que no tiene tuberculosis.

Otros casos similares podrían ser:

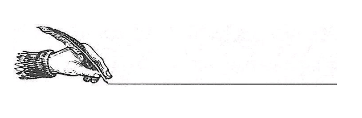
El psiquiatra trabajaba a lo loco.

El enfermo se confesó a tumba abierta.

Finalmente, lo que tienen en común todos los clichés y las expresiones hechas es que generalmente sólo transmiten ideas comunes, que resultan inapropiadas para escribir con exactitud o expresar matices. Las frases hechas deben evitarse sobre todo cuando se intentan describir emociones clave o acciones importantes (cualquier cosa que el lector pueda querer paladear con detalle). Los clichés pintan la realidad

con brocha gorda y es mejor reservarlos para lo más familiar y lo menos sorprendente. Si estas dos características describen las emociones clave y las acciones importantes de tu libro, bueno, pues…

Y en el fondo de tu corazón sabes que esto es la cruda verdad.



¡Ve lo importante que es esto! ¡¿Lo ve?!

Cuando el autor puntúa como

un histérico

¡Qué difíciles son los hombres! Al principio Jordi parecía estar muy pendiente de ella. Pero ¡ahora Melinda no sabía QUÉ pensar! Se había mostrado muy frío cuando ella fue corriendo hacia el callejón cuando casualmente lo vio, rodeado por sus colegas de aspecto patibulario.

Quizá había cometido un ERROR, pensó cuando se encaminó hacia su cita y dejaba atrás los inhóspitos muelles del puerto. ¿¡Cómo podía ella saber que acabaría siendo tan GROSERO!? Estaba oscureciendo y

los portales de los edificios estaban llenos de Mujeres de la Vida pintarrajeadas y oliendo a perfume barato. Lo ODIABA, odiaba que esas mujeres vendieran su Más Preciado Tesoro, ese que estaba destinado a ser ofrecido únicamente a sus maridos.

¡Y de repente vio a Jordi! Y su corazón se derritió, lo mismo que si hasta ese momento hubiera estado helado y hubiera acabado acusando el calor de aquel país.

—¡Jordi! ¡Soy yo! ¡Cuánto me alegro de verte! —dijo, y fue corriendo hacia él, todas sus dudas olvidadas.

Los signos de exclamación son el signo de puntuación del que más se abusa. Aunque las comas a menudo aparecen alegremente desparramadas en un manuscrito no publicado —esto es una epidemia— y cada vez son más frecuentes los innecesarios guiones parentéticos que no se cierran, son los signos de exclamación los que se llevan la palma.

Nosotros nos hacemos cargo de que te apasiona convertirte en un novelista, pero los signos de exclamación deben usarse en muy pocas ocasiones, y siempre en diálogos. Incluso en estos casos deben usarse con comedimiento,

normalmente para indicar que el personaje está gritando. A continuación te ofrecemos un uso apropiado de los signos de exclamación:

> *«Lo último que esperaba cuando se abrió la puerta del ascensor era que un tigre rugiera y se abalanzara sobre él.*
>
> *—¡Ahhh!»*

Abusar de los signos de exclamación desgasta su sentido hasta dejarlos vacíos. Aún estorban más cuando hay otras frases en las que están justificados,

pues el lector se tiene que fijar en todos. La sensación que causa esa abundancia de signos de exclamación es que la mano del autor ha empezado a escribir frenéticamente, como un poseso que quiere convencer a toda costa al lector de que cada acción es muy importante. Cuando la acción no es importante, esos signos quedarán raros y como espolvoreados al azar. Cuando la acción es importante, los signos de exclamación son como esas bandas rugosas de las carreteras, distraerán al lector de la historia para hacer que se fije en la puntuación.

Casi en todas las situaciones que no

implican un peligro físico o una gran sorpresa, piénsatelo dos veces antes de emplear los signos de exclamación. Si te lo has pensado dos veces y los signos de exclamación siguen ahí, piénsatelo tres veces, o el número de veces que sea necesario para quitarlos de una vez.

Otras convenciones tipográficas empleadas para dar énfasis a las palabras —cursiva, mayúsculas y negrita— deben usarse *muy poco*, MUY RARA VEZ o **nunca**.

De la misma forma, algunos escritores exhiben un admirable conocimiento de la literatura inglesa del siglo XVI o su fascinación por la

tipografía alemana, pues escriben con Mayúscula Inicial Todos los Nombres Importantes o Cualquier Otra Palabra que se lo Parezca. No nos estamos refiriendo a esos escritores que siguen la actual moda de usar las denominadas Mayúsculas Irónicas; hablamos de aquellos escritores que dan por descontado que Patria, Amor y Honor deben escribirse con mayúscula porque son Términos Muy Importantes.

Para emplear correctamente las mayúsculas te sugerimos que consultes un buen libro de estilo de algún medio de comunicación, los cuales, por suerte, hace tiempo que están disponibles en las


librerías o en Internet.

9
LAS FRASES Y LOS PÁRRAFOS

Aunque se diría que Cuasimodo siempre había sido favorecido por la fortuna, pues no.

Los escritores han descubierto que pueden expresar más con las palabras si las ordenan en oraciones. Y como las frases son muchísimo más difíciles que

las palabras, las posibilidades de equivocarse aumentan de forma exponencial. Todas las técnicas que te indicamos a continuación harán que tu manuscrito pueda ser etiquetado con la palabra «impublicable».



El minimalista

Cuando el esbozo suplanta a la novela

Mike lo golpeó con una barra de hierro y el otro hombre cayó. Muerto. Se fue corriendo porque sabía que lo

acusarían de asesinato. Entró en su coche y se alejó de allí muy rápido, camino de su hotel. Allí se sentó y decidió qué hacer. Llamó a su novia. Le dijo que hiciera las maletas. La policía encontró el cuerpo e identificó a Mike como el asesino por las huellas que había dejado en la barra. Antes de que la policía fuera tras ellos Mike y su chica tomaron un avión hacia Europa. Ya en Europa decidieron comprar una casa en el campo con el dinero de ella.

—También necesito una pistola —dijo Mike.

Lo compraron todo. También

compraron comida. Se establecieron allí y cambiaron sus nombres. Su pasado, pasado.

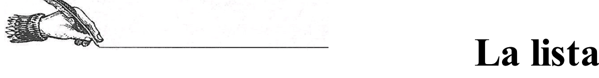
Aquí, tratando de conseguir un estilo tenso y con gran economía de medios, el autor nos endosa un informe policial. Éste es el resultado inevitable de escribir una página en el tiempo en que se tarda en cocer un huevo pasado por agua.

Para que una novela funcione se necesitan los suficientes detalles que hacen que esa historia cobre vida en la mente del lector. En la vida real el mundo físico existe sin que se requiera

ningún esfuerzo por nuestra parte. En la ficción, a menos que lo describas, el mundo no existe.

Esto no significa que cada prenda de ropa de tus personajes y hasta su más insignificante acción tengan que describirse por extenso. Todas las novelas presentan unos hechos contados pormenorizadamente y otros de forma resumida. Pero debes hacer algo más que un esbozo de los hechos importantes con un par de conversaciones insinuadas. Estos hechos significativos e importantes conversaciones deben ofrecerse al lector tal cual suceden y en un marco descrito con viveza.

Los escritores que gustan de una prosa desnuda defienden su trabajo alegando que a ellos les aburre leer descripciones. Estos escritores tienden a minusvalorar lo importantes que eran las descripciones de las novelas con cuya lectura disfrutaron. Si una descripción está bien hecha, no es un estorbo para la trama y añade sustancia a una novela. Es como la grasa humana: demasiada es poco saludable, pero sin ella sólo nos quedaría un esqueleto.



La lista de

ingredientes

Cuando la enumeración sustituye la descripción

El salón tenía un sofá, un armario, y una televisión y un reproductor de DVD en un carrito. También tenía dos ventanas con unas cortinas que estaban sin correr, y varias alfombras.

El zoo tenía unas jaulas con animales dentro. La gente pasaba por delante de las jaulas, mirando a los animales y hablando. También había puestos de bebidas donde también

podías comprar hamburguesas, patatas fritas y frankfurts.

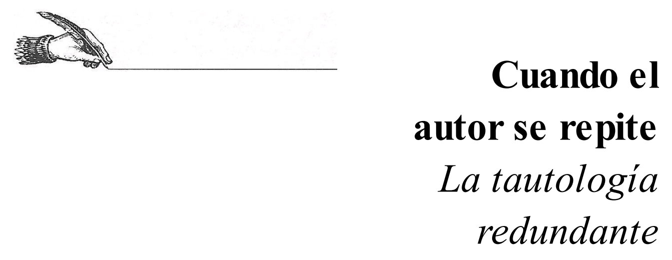
Alrededor del escenario de la película porno había varios actores desnudos. Tres hombres y una mujer. Otros dos actores mantenían relaciones sexuales en una cama. Unos cámaras vestidos los estaban filmando. Había una mesa con papeles en una esquina y un tablón de anuncios con mensajes.

A veces un autor comprende que las descripciones son necesarias pero no capta la diferencia entre una descripción y un inventario. Si sus personajes están

haciendo el amor en una cama, tienen el mismo peso y presencia que el mueble donde están.

Estos mismos autores tienden a centrarse en objetos comunes que casi siempre están presentes en cualquier escenario como el descrito, en vez de fijarse en esos detalles que hacen que un salón sea particular, que pertenezca a una persona en concreto: la manoseada revista de espeleología, la maza ensangrentada que asoma bajo el sofá. Ya sabemos que las jaulas de los zoos contienen animales. Lo que queremos ver es al sarnoso tigre dando vueltas alrededor del tronco de madera falsa, al

cuidador maldiciendo en ucraniano porque el mono le ha quitado el cigarrillo, vamos, lo que pasa en un buen zoo.



Cuando el autor se repite

La tautología redundante

Un viejo, con los cabellos blancos y lleno de arrugas, el capitán Smothers, caminaba por la calle en dirección a su partida de cartas semanal. Por lo común solía encontrarse con Katz, y,

efectivamente, allí estaba, caminando hacia él, el mayor Katz, que era tan viejo como él. Ése solía ser el día en que se reunían para jugar unas manitas con el contraalmirante Chortles. Los tres hombres, todos veteranos de las fuerzas armadas, jugaban unas manitas sin apostar dinero al Rabino, que así se llamaba en Irlanda el juego al que jugaban todos los domingos. Nunca habían dejado de reunirse para jugar su partida desde que empezaron con esa tradición. Katz llegó donde estaba Smothers y lo saludó:

—Hola —le dijo.

—Hola —lo saludó Smothers a su vez.

Katz, el anciano y decrépito abuelo, llevaba una camisa limpia y unos pantalones bien planchados con un par de zapatos. Siempre iba hecho un pincel. La camisa de Smothers, sin embargo, estaba arrugada y necesitaba un planchado. Él nunca había ido de punta en blanco como Katz, más bien iba desaliñado, a pesar de que él, como Katz, había estado en el Ejército, aunque no mucho más. Uno esperaría que un soldado se preocupara por su aspecto, pero Smothers, de alguna manera, nunca lo

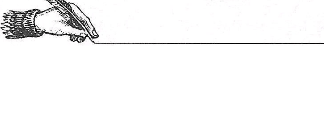
había hecho, y siempre iba muy descuidado. Se metieron en el café donde Chortles estaba esperándolos, sentado en una silla con su erguida apostura militar, su espalda perfectamente recta y tiesa. Los dos recién llegados se sentaron, cada uno en una silla. La camarera, sabiendo lo que tomarían después de tantos años de reunirse allí, les llevó sus acostumbradas jarras de cerveza a los tres amigos veteranos del Ejército, Smothers, Katz y Chortles.

Si ya has hecho una afirmación, resiste la tentación de reforzar esa idea

repitiéndola. No vuelvas a decirlo de una forma más elaborada, y no hagas que tus personajes lo recuerden en un diálogo (*Será alemanote, el muy boche*). Vale la pena repetirlo: no te repitas.

Si has puesto una cicatriz en forma de relámpago a tu protagonista en la primera página, es razonable mencionarlo después, a modo de recordatorio para el lector. Pero decirlo dos veces en un mismo párrafo no es una ayuda para el lector, es poner a prueba su paciencia. (Ni que decir tiene que esto no se aplica a los pasajes que tratan específicamente de la cicatriz.)

Otra variante de esto son las frases tipo «llevaba un sombrero en la cabeza», «era un elefante muy grande de color gris» o «era una habitación con suelo, paredes y techo». Aunque no es una ofensa ultrajante caracterizar a un elefante con los atributos que todos los elefantes tienen, sí es una ofensa al sentido común, y de lo más aburrida. «Un elefante frenético y enfurecido» sí que compone una buena imagen en la mente del lector. «Un elefante muy grande de color gris» sólo aporta unas palabras innecesarias.



Un comunicado del Ministerio

Cuando predomina la jerga de los políticos

A partir de su previa interactuación los dos habían experimentado un vínculo interpersonal progresivamente más sólido junto con un clima de confianza mutua que sentaba las bases para que expresaran libremente sus crecientes sentimientos en un futuro no muy lejano y con vocación de presente. La inicial frialdad emocional que Jack había concitado en ella se

vio modificada por momentos de gran intimidad en los que él ejercitó una gran capacitación para la alegría compartida que contenía una cuota parte de ternura. El rol de Melinda en este gradual acercamiento a la intimidad fue fundamental en su casi totalidad. Se había revelado como esencial que ella postergara sus preposicionamientos negativos sobre los miembros varoniles del género masculino y priorizara el marco mental comúnmente designado como «confianza».

Finalmente llegó el día en que Jack expresó su deseo de estrechar

lazos más firmes con Melinda mediante el connubio marital. Esta propuesta de matrimonio no fue un evento del todo inesperado, toda vez que Melinda ya había contemplado la posibilidad potencial de dar una respuesta en sentido afirmativo. Ella mostró ciertas reticencias ante la reiterada insistencia de él en que la luna de miel precediera al enlace, aunque la preferencia que él expresó de que la ceremonia se llevara a término en su nativa Côte d'Eau, antes mencionada, modificó su toma de decisión precedente.

—Conforme —dijo ella cuando él

la ayudó a bajar al muelle desde su yate—. Puedo empatizar con tus necesidades biológicas y culturales, al fin y al cabo, nos hemos interrelacionado en múltiples ocasiones.

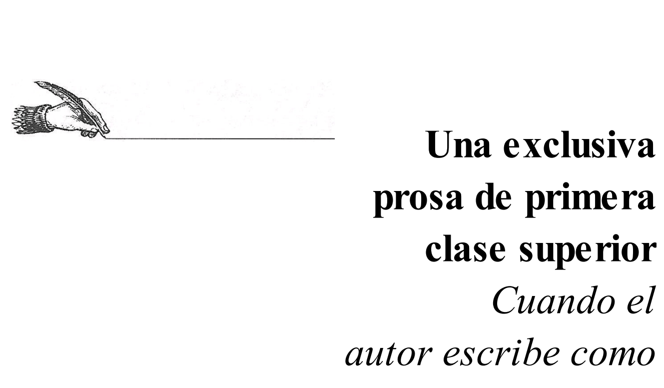
—Melinda, creo que eres la mejor posibilidad para tomar medidas afirmativas conducentes a mi felicidad como hombre casado —dijo Jack dejándose llevar por la pasión.

La jerga administrativa, la política y la psicoanalítica son una epidemia creciente en las novelas. Tras pasarse muchos años escribiendo cartas de

negocios, rellenando impresos y demandando a sus vecinos, el escritor novato se sienta a escribir una escena de amor y lo que sale de ahí parece una traducción automática del vulcaniano. El lenguaje de la psicología se mezcla con el del impreso de la declaración de la renta creando un guisote incomestible de archisílabos que significan «bonito». La larga lucha del autor para dominar el forzado y antinatural lenguaje de la burocracia le han hecho creer que la literatura debe emplear unas frases y unas palabras plomizas y sin vida para ser inteligente y elegante.

Especialmente indigesta es la

versión de este error en la que el vocabulario se emplea con todo el desparpajo de la ignorancia (véase El peluche crepuscular).



Una exclusiva prosa de primera clase superior

Cuando el autor escribe como un publicitario

El mundialmente famoso y cosmopolita Linus Walping entró en su espacioso y completamente equipado

apartamento y se acercó a sus cortinas artesanales hechas a mano y disfrutó de las salvajes e incomparables vistas de Aguas Gran Class que tenía ante sus propios ojos. Después de volver de unas apasionantes vacaciones de primera clase y un torbellino de nuevas sensaciones con su novia, la glamurosa modelo y actriz Rain Weste, en el lujoso marco incomparable del exclusivo hotel de cinco estrellas Splendidous Hotel & SPA en el mismo corazón de la meca de la más sofisticada vida nocturna y las tiendas de superlujo, Linus dirigió su mirada a

aquellos exquisitos manjares, seguro de haber hecho realidad sus sueños.

Los redactores publicitarios hacen un trabajo muy distinto al de los novelistas. Por lo general ellos sólo tienen unas pocas frases para colocar su mensaje —unos segundos de la atención de un lector— y por esa razón han desarrollado un idioma muy concentrado y artificial, muy diferente del que solemos esperar de la literatura. Donde en una novela hay un vino añejo lleno de matices, en la publicidad hay un concentrado con sabor a uva. Y eso de que lo llamemos uva es una mera

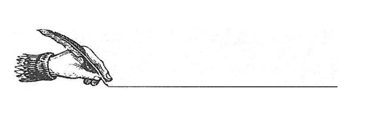
convención. Y si uno bebe demasiado de ese brebaje acaba enfermo.

La descripción de la trama que figura en la contracubierta de un libro es con mucha frecuencia más un texto publicitario que un texto literario. Este tipo de textos sólo caben «fuera» del libro y únicamente sirven para atrapar la atención de los potenciales clientes. Encontrar textos de este tipo en el interior de los libros hace que el lector responda como lo haría ante cualquier anuncio: cambiando de canal.

MARCAS REGISTRADAS®

En los últimos años setenta y principios de los ochenta del pasado siglo escritores como Stephen King y Ann Beattie desarrollaron un estilo que podríamos llamar Realismo de Supermercado (*Kmart Realism*). Apartándose de la tendencia general en las novelas norteamericanas escritas hasta entonces de considerar las marcas de los objetos como algo superficial, un detalle que no convenía especificar para asegurarse así la intemporalidad de esos textos, estos dos escritores juzgaron que indicar las marcas de ciertos objetos emblemáticos era un método efectivo de conectar con la sociedad. Sin embargo

los escritores que siguieron su ejemplo a veces se excedieron y llenaron sus novelas con meras listas de la compra sin ton ni son. Emplear marcas de objetos puede ser una forma muy eficaz de transmitir cierta información, siempre y cuando realmente la transmita («Renovó por completo su cocina con muebles de Carolina Herrera, aunque nunca los utilizaba»), pero esto no aporta casi nada si se emplea una marca que ya es prácticamente un genérico («Se bebió una coca cola»).



Hola. Debo irme

Cuando el autor maneja mal los tiempos

El almuerzo se sirvió en el comedor del ático que daba a la Côte d’Eau de la que hablábamos antes. Los dos criminales inmensamente ricos se regalan con un urogallo biselado, blinis de ricos corpúsculos de mar y solomillo de *fausse maigre* en una delicada salsa de *bête noire*, todo regado con espumosos.

—Esta comida es deliciosa —dijo el hombre conocido como el Invitado, dando buena cuenta con apetito de todos los platos y del postre—. Pero el negocio del que vengo a hablarte…

—¡Shhh! —le respondió Jacques Derrida, alias la Hiena, el despiadado traficante de seres humanos llevándose un dedo a los labios—. Vayamos a otra parte a hablar de eso…

Se sentaron en el banco de un parque.

—Ah, Côte d'Eau es una maravilla todo el año. Pero no tanto como la muchacha cuyo corazón robaste en

cierta discoteca de Estados Unidos —dijo con sorna el Invitado mientras encendía un cigarrillo.

La Hiena, tras la impresión, acierta a decir al punto:

—¿Cómo lo sabes? —fue su respuesta mientras saboreaba su puro belga.

El Invitado acabó su cigarrillo y pisó la colilla.

—*Ma petite*… —dijo en su mal francés y le contó todo lo referente a su amplia red de espías antes de informar a Jacques de que lo olvidaría todo bajo ciertas condiciones.

Hacer que el tiempo fluya de forma realista en una novela es difícil, pero muchos autores no prestan atención a los sencillos elementos que mantienen la acción dentro de lo posible en términos temporales. Ocurre demasiadas veces que un personaje lanza una pelota contra un muro, suelta un monólogo sobre la reforma fiscal, observa la trayectoria de un avión a través del cielo, y luego recoge la pelota cuando rebota, y todo eso sin que haya habido ninguna falla en el espacio-tiempo. La teletransportación también es un problema frecuente, pues hay personajes que salen en coche de Nueva York y en la siguiente frase ya

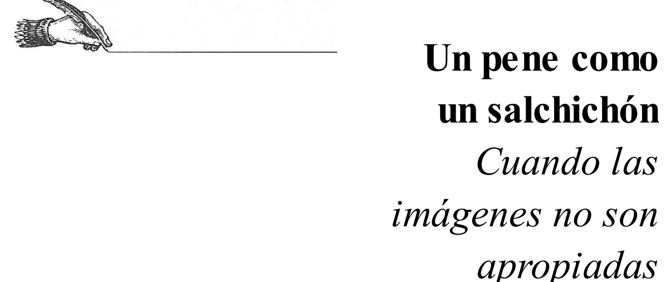
están en México, sin que haya mediado ninguna explicación.

Si utilizas un «mientras» o un «a la vez que» o algo parecido, asegúrate de que esas cosas que van a suceder simultáneamente puedan ocurrir así en el mundo real. Eso lo decimos por esos héroes que desafían al malvado justo en el momento en que cuelgan de una cuerda a la que se sujetan con los dientes, también por esos gerundios encadenados: «*Jack nació en Cleveland, estudiando medicina en el hospital John Hopkins y estableciéndose en Baltimore*».

Con todo, el tiempo en una novela no

es exactamente como el de la vida real. En una novela, los hechos importantes se describen en tiempo real, o como a cámara lenta, mientras que los hechos que no son fundamentales pueden describirse rápidamente. Una larga cena puede resolverse con pocas palabras, una breve escena de violencia puede requerir varios párrafos. En ocasiones la sola mención de la cena (o del partido de tenis o del viaje a Nueva Orleans) basta, siempre que se le añada un «después de»: *Después de la cena se sentaron en el vestíbulo del hotel para hablar sobre el nuevo campo de la ergohidráulica. La conversación no*

tardó en encresparse… Estas líneas pueden llevar a una escena en que Nefasto muerde el polvo tras una pelea, lo cual se contará con pelos y señales.



Un pene como un salchichón

Cuando las imágenes no son apropiadas

La nariz le sobresalía como el pico de una gaviota que abriera sus alas para formar dos aletas bien definidas. La boca que tenía debajo era muy fina,

como unidimensional, como el filamento básico que compone toda la materia del Universo según la teoría de las supercuerdas. Sus ojos eran azules como las rosas de ese color. Bronceada por el sol, su piel no tenía mácula, era pura como una muestra de sastre de lana de cachemira. Su estómago era tan plano como se creía que era la Tierra al principio de su creación. Se movía con la misma ligereza que una mota de polvo danzando en el rayo de sol que atravesara una vidriera polícroma de una catedral gótica francesa. Sus pechos se erguían orgullosos como dos

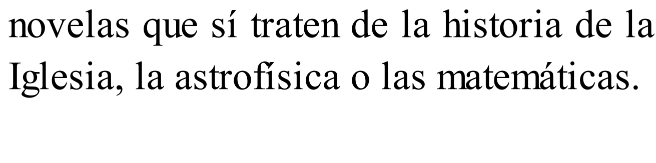
portaestandartes en un desfile. Cuando la vio, él sintió la urgencia incontrolable de vomitarle allí mismo todos sus sentimientos. Él apartó la vista y miró al cielo, donde el sol se ponía con todo el esplendor de un grano reventón.

Una imagen debe ser apropiada para el objeto que designa y adecuada al contexto y al tono de la frase y el párrafo. Puede ser que, en un contexto muy determinado, una chica sea tan atractiva como el Empire State Building, pero precisamente como los tipos de belleza son tan variables, no se debería

provocar que el lector tenga que detenerse un rato y consultar una tabla de conversión de magnitudes. De la misma forma, no es una buena idea que la sangre que se vierte al degollar a alguien lo salpique todo como un cartón de zumo de tomate cuando lo derrama un niño pequeño; aunque esta descripción es muy exacta desde un punto de vista mecánico, va contra el tono dramático de la escena que estás tratando de describir.

Otro error frecuente es la imagen tipo «exhaló un resoplido igual al de una hormiga que arrastrara un queso sin agujeros», esto es, cuando una imagen

hace olvidar el objeto que se pretende describir. Esto ocurre cuando la metáfora requiere una explicación muy larga y mucho contexto para que el lector pueda componer la imagen en su mente. Las metáforas conceptualmente complejas, como las de la astrofísica, la historia de la Iglesia o las matemáticas, hacen que el lector las lea y se detenga. Es mejor reservar estas imágenes para novelas que sí traten de la historia de la Iglesia, la astrofísica o las matemáticas.





El totus

revolutus

Cuando el autor ordena caóticamente su novela

Melinda nunca hubiera creído que encontraría el verdadero amor en los brazos de un rudo terrorista al que ella había sido vendida como un mueble por el hombre a quien había confiado sus papeles y documentos más personales. Las judías todavía estaban demasiado calientes. A principios del siglo XX Trípoli había sido una pequeña ciudad con un

mercado, donde las cabras no sólo estaban por las calles, sino que pacían en las alfombras persas de las casas más a la moda. Todo aquello había cambiado, y Melinda deseó haber conocido aquellos días pasados, como le ocurría con su ciudad natal, Massachussets, cuya población se había cuadruplicado desde la burbuja tecnológica.

—¿Te parece cómodo mi dulce hogar entre las rocas? —susurró Al-al-Haig, pasándole la botella de vino que celebraba su tercer encuentro por encima de la arena.

El marxismo sólo era un leve

barniz sobre el antiguo tribalismo imperante en la zona. Ese mismo día, más tarde, en el Congreso de los Pastores, el agitador Al-bin Albino alzó un puño blanco para postular lo siguiente:

—Alá condena los caminos de los infieles. ¡Larga vida al justo y santo gobierno de nuestro líder!

El aire era seco y olía a sodomitas y camarones.

Desde los años de la revolución, el sistema policial había estabilizado los feudos que ahora eran leales al Gran Feudalista y sus feudatarios, como los enturbantados locales les habían dado

en llamar. Los populares tanguistas nativos, Los Cinco Fedayines, no eran familia, lo que muchas veces le provocaba a Melinda una discreta sonrisa. Hechas de la mejor seda, las borlas de la zona eran muy valoradas en todo Oriente.

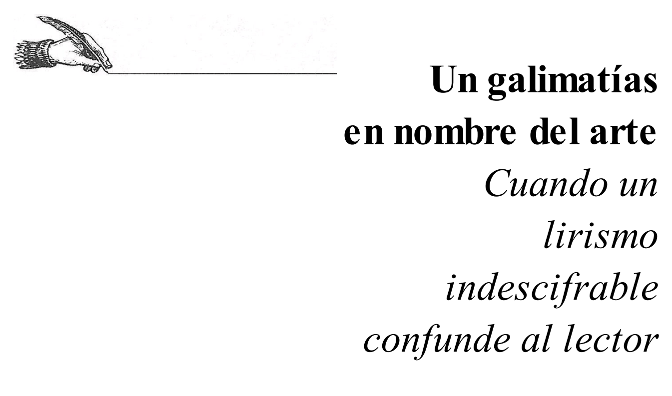
Del mismo modo que los elementos de una trama deben seguirse lógicamente uno tras otro, las frases que transmiten las ideas del autor deben fluir naturalmente una tras otra. Recuerda que para esos casos en que decidas cambiar de tema, la Madre Naturaleza inventó el punto y aparte.

Esto no significa que si empiezas tu párrafo con «Las judías todavía estaban calientes» estés obligado a hablar en ese párrafo únicamente de lo calientes que estaban las judías. Puedes ir gradualmente desde esas judías a lo variada que es la gastronomía en cada continente y acabar describiendo las diferentes reglas de cortesía en la mesa vigentes en Estados Unidos y el Líbano.

Pero un único párrafo no puede hacer todo el trabajo. Si cada párrafo de tu novela trata de un tema distinto, el lector pronto se dará por vencido al no ver trabazón ninguna. Las grandes ideas deben exponerse en varios párrafos bien

conectados entre sí.

Y ten presente que debe haber una transición lógica de ideas cada vez que cambies de tema.



Un galimatías en nombre del arte

Cuando un lirismo indescifrable confunde al lector

Su infancia había sido como una tempestad proveniente del pozo seco de una fuerza primaria contenida en la

leve membrana de sus anhelos de niño. Volvió a mirar la fotografía; en su electrizada memoria los rasgos se entreveraban como las circunvalaciones de un murciélago en una mente de color escarlata. Su belleza se había perdido por el dolor que lo había acompañado hasta allí. Y más allá estaba el ctónico lodazal del ayer, donde los días pasados se comían a ese mismo ayer en una dinástica sucesión, como cocodrilos vasallos de un faraón que se enseñoreaba de todas las pérdidas. Buscó abrigo en un montón de escombros y apartó de sí todo lo bueno —siempre lo bueno—

para abrazar el agónico metaconocimiento de que eso trataba. ¡Nunca más nada de eso! Y ese «nunca más» era lo que podía salvarlo, o esa brumosa y esquiva incertidumbre que pretendía aprehender con sus débiles arañazos contra el negro esquisto, el granito y el basalto de la superficie lunar de sus orígenes, sumergidos como madrigueras de gusanos agrupadas en torno a un conducto auroral que surcaran profundas corrientes oceánicas, sus rabiosos y fútiles colores invisibles para aquel pez que había nacido ciego.

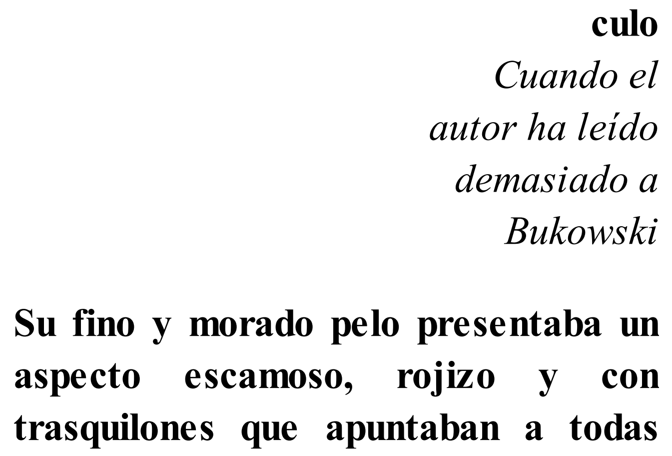
Algunos escritores están convencidos de que, como algunos autores como Joyce y Faulkner son difíciles de entender, escribir de una forma incomprensible es lo que define a la gran literatura. Esto es una suerte de «pensamiento mágico», análogo a la creencia de que el guerrero que se viste con la piel de un león adquiere su fuerza y su destreza. Utilizar palabras como «arte cisoria» o imágenes que comparen los sufrimientos del protagonista con «las cuentas de un rosario trufadas en un pastel incomestible», no convierte tu texto en literatura.

Aquí conviene recordar que escribes

para que te entiendan los demás.

Cuando uno escribe es para decir algo, y el lector debe ser capaz de descubrir qué estás queriendo decir sin necesidad de llamarte y preguntártelo en persona. Aunque sabemos que estás esperando ese momento en que un editor te telefoneará y te preguntará qué significa tu novela y que tu brillantez hará que te ofrezca enseguida un contrato por siete libros, debes saber que tenemos lectores profesionales y que eso nunca va a pasar. Si el lector medio no entiende lo que escribes, no lo interpretes como un timbre de honor, sino como señal de tu solipsismo. Trata

de ser siempre claro, incluso si eso significa traicionar tus naturales dotes líricas.



El grano en el culo

Cuando el autor ha leído demasiado a Bukowski

Su fino y morado pelo presentaba un aspecto escamoso, rojizo y con trasquilones que apuntaban a todas partes; unos pelillos grasientos

colgaban de su piel desnuda, cuyas manchas y protuberancias, combinadas con un brillo amarronado, le daban la apariencia de un trozo de hígado enfermo. En el muro que se alzaba tras él había unas páginas arrancadas de unas casposas revistas pornográficas. Con el paso de los años se habían impregnado de grasa y manchado con cuerpos espachurrados de cucarachas. Cuando habló, un olor nauseabundo se desprendió de sus dientes amarillentos, haciendo que Missy se estremeciera al percibir el acre sabor del pre-vómito en las pegajosas membranas de su garganta.

Era un hedor que parecía emanar de lo más profundo de sus entrañas, quizás el efecto de años de estreñimiento crónico, que daba a sus palabras un tufillo como a descomposición regurgitada.

—Es un dólar justo —dijo él.

—Gracias —dijo Missy—, pero ¿me podría poner doble de queso?

Hay ciertos autores cuyos personajes siempre se están tirando pedos alegremente y estornudando ruidosamente, y cuya higiene personal merecería un tratado de microbiología. Todas las escenas se desarrollan con un

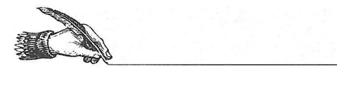
telón de fondo de montañas de basura podrida trufada de ruidosas ratas, legiones de cucarachas y, claro está, el protagonista. Especialmente desagradable es la escena en que el héroe y su amada parecen estar en un gabinete victoriano de monstruosidades médicas.

Aunque los detalles ordinarios pueden tener su lugar, no deben estar presentes en todas las escenas. Los lectores suelen encontrar estas descripciones repulsivas y acaban abrigando serias sospechas sobre el autor. Escribir un libro de este tipo no es el camino más seguro para conseguir un

generoso anticipo de un editor.

Limita las escenas desagradables a esos momentos en que es lógico que los lectores experimenten desagrado. Si la terrible tortura de alguien en un sótano frío y húmedo es repelente, esa escena es perfecta. Si todas tus escenas son repelentes, tu lector emigrará a climas más saludables.

Una nota final: a pesar de lo que aprendiste en el bachillerato, lo ordinario no es divertido. Las bromas con las que os reíais tú y tus amigachos una y otra vez sólo funcionan en el registro cómico.



Ve allí y tráeme aquello

Cuando el autor cree que el lector ya le entiende

Joe se sentía diferente ahora. Era un sentimiento tan abrumador que no podía definirlo. Se sentó en el borde del acantilado y se quedó mirando la vista que tenía debajo. Era perfecta. Todo era perfecto. Las montañas recortadas contra el cielo no se parecían a nada que hubiera visto

antes, y la temperatura era la ideal.

Pensó en la semana que había tenido, cuando descubrió que su verdadero padre era Barrington Hewcott, el hombre más rico —y elegante— del mundo. Exhaló un suspiro. Era tan increíble. Cuanto más lo pensaba más increíble le parecía. Barrington era un gran tipo. Por las cosas que decía, pero sobre todo por las cosas que hacía. Tal vez por las cosas que tenía. O tal vez por cómo era.

Ni que decir tiene que también era una buena cosa que Barrington fuera tan generoso. Algunas de las cosas que

él le había dado tenían un valor incalculable. De ahora en adelante Joe viviría a lo grande. Quizás ahora encontraría a la mujer que en el fondo deseaba. Una muy maja que realmente fuera su tipo.

Sus pies volvieron sobre sus pasos, pero no sin antes volver a mirar aquel escenario que desafiaba toda descripción. A veces la vida es hermosa.

Está muy bien que el mundo de tu novela se refleje a través de las reacciones de tus personajes, pero lo que nos interesa es ver ese mundo, no sólo las reacciones

de tus personajes. Esas reacciones por sí mismas deben describirse vívidamente si aportan algo al lector. «Alucinante» o «genial» en el fondo no dicen nada, tampoco «magnífico» o «impresionante». Decir que algo es «indescriptible» sólo dice que el autor ha fracasado miserablemente al intentar describirlo.

No basta con que a tu personaje un musical de Andrew Lloyd Webber le parezca «increíblemente espectacular». Queremos saber en qué se diferencia ese musical de otros, incluso de anteriores musicales de Andrew Lloyd Webber, que también pueden haber sido

«increíblemente espectaculares». ¿Qué había en ese musical que tanto impresionó a tu personaje? ¿Gatos haciendo cabriolas o unos adolescentes con monopatines bailando la conga? Todos esos detalles ayudarán a tu lector a captar lo alucinante, increíble y total de esa experiencia con mucha más claridad que con la palabra «genial». Aunque estos calificativos bien pueden usarse en una descripción, nunca deben emplearse para ahorrarnos una descripción.

10
LOS DIÁLOGOS

—Y entonces Jane, balanceándolo, hizo pivotar con su mano derecha su encantador mechón de largos cabellos de la cabeza —manifestó aquel hombre tan interesante de Michigan.

—Lo que no entiendo es por qué desde hace rato estamos hablando como un par de robots —replicó Judy desconcertantemente.

En un diálogo los lectores tienen un contacto directo con los personajes de la novela. El autor, mediante una convención, les hace hablar directamente. Si sus frases parecen reales, dará la impresión que esos personajes están vivos.

Por consiguiente, si quieres que jamás te publiquen, debes evitar a toda costa escribir diálogos que suenen como las frases de alguien real. Esto no es tan sencillo. No importa cuánto te esfuerces, siempre se te escapara alguna línea de

diálogo vívida y creíble. Por eso hemos reunido aquí las mejores técnicas para que te asegures de que tus diálogos sean imposibles.



El hombre que explicitaba

Cuando el autor cree que está por encima de emplear «dijo»

—Se trataba de una noche negra y tormentosa —manifestó él—. Y como estábamos a muchas millas de la costa

no teníamos miedo de ninguna criatura marina. ¡Qué errados estábamos! —explicitó.

—Entonces, ¿fue una criatura marina? —inquirió ella—. ¿Cómo es eso posible?

—Sí, se trataba de una criatura marina —declaró él—. Pero una que había mutado de alguna manera para convertirse en una criatura mucho más peligrosa que sus congéneres marinos. Podía moverse en tierra firme —adicionó él—. Se había hecho más grande y mucho más fuerte. Es divertido —cloqueó él—, ahora que lo pienso a nivel de seguridad.

—¿Divertido? —le interrogó ella.

—¡Hilarante! —profirió él.

—¿Estás seguro? —le demandó ella.

—¡Qué poco sabes! —le apostrofó él.

—Si tú lo dices —retrucó ella.

—Es lo último que querría decir pero… —infirió él a modo de conclusión—. ¡Vaya interlocutora estás hecha! —voceó él.

Los autores que publican utilizan la palabra «dijo», o un verbo sencillo, cuando desean indicar que cierto personaje está diciendo algo. Emplear

un simple «dijo» es una convención tan firmemente establecida que los lectores apenas si reparan en él. Esto ayuda a que el diálogo parezca real, pues así se consigue que la estructura del diálogo sea invisible.

A muchos autores impublicables, sin embargo, les molesta esa repetición de «dijo», o la ausencia de todo verbo introductor, e intentan mejorar la estructura del diálogo mediante el uso de «verbos de decir» inusitados y poco naturales.

Una variante particularmente memorable de este error se da cuando un autor perpetra frases como:

—¿Tú y cuántos más? —quiso elucidar él mientras blandía su espada.

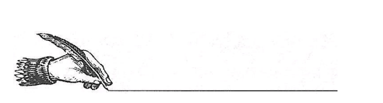
En vez de una frase como:

—¿Tú y cuántos más? —dijo él blandiendo su espada.

Lo único que se consigue con esto es que el lector desvíe su atención hacia ese verbo no habitual, lo que le recuerda que ahí hay un escritor que se está peleando con el diccionario como un poseso para no escribir «dijo».

Por supuesto que hay excepciones.

Se puede escribir «preguntó» para formular preguntas. Y «gritó» cuando un personaje alza mucho la voz, e incluso se puede matizar el tono con que se dicen esas palabras (por ejemplo, «susurró») siempre que el verbo sea natural. Pero «inquirió», «apostrofó» o «explicitó» por lo general malograrán cualquier intento de que esa conversación suene real.



Un narrador cautivante

Cuando el

autor le dice al lector lo que debe pensar de lo que ha escrito

—Y se presentó ante nosotros después de romper el cristal de la ventana, con su característico pestazo a pescado —dijo aquel forastero que tan bien hablaba—. No tardamos en estar todos contra la pared, tratando de salvarnos —añadió con un tono de voz ominoso.

—¿Y qué era? ¿Un cliente con mal aliento? —preguntó jocosamente el muchacho.

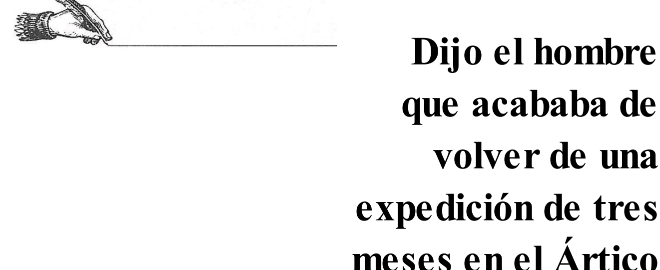
—No —dijo aquel forastero que sabía envolver a la gente con sus palabras—. No lo era.

—¿Era un pescado? —preguntó inteligentemente una muchacha.

—No, tampoco era un pescado —dijo el forastero poéticamente.

No intentes manipular al lector haciéndole creer que las frases de tus personajes son fascinantes, asombrosas, aterradoras o desternillantes indicándole que lo son. Si un diálogo no es fascinante alardear de que lo es molestará al lector. Incluso cuando tus diálogos se merezcan ese adjetivo

decírselo al lector anula su efecto.



Dijo el hombre que acababa de volver de una expedición de tres meses en el Ártico

Cuando el autor carga demasiado el verbo que introduce el diálogo

—Todo lo que dejé tras de mí fue un escenario de destrucción —dijo el

forastero que se había escapado por los pelos de que se lo comiera la criatura que estaba sembrando el terror en Cincinnati.

—¿Murió tu hermana? —preguntó el niño empollón al que siempre le había dado miedo el mar y ahora más que nunca.

—Puede que eso fuera lo mejor que le podía ocurrir después de lo que esa criatura le hizo —terció el esbelto y hábil androide con el rostro de rasgos bien definidos.

—Sí… El plácido olvido de la muerte… —dijo Fred con una voz que parecía rememorar la dulce y confiada

cara de su joven hermana, a la vez que los horribles gritos que oyó esa noche de agosto cuando su hermanita, bautizada con el nombre de Eglantina pero a la que siempre llamaban Eggy, pasaba a ser una sombra que en nada recordaría a aquella muchacha con tantas ganas de vivir que había sido.

—Por cierto, ¿cómo te llamas? —quiso saber el inquisitivo niño, que respondía al nombre de Bruno.

—Oh, me llamo Fred —respondió Fred, que habitualmente era parco en palabras pero que ahora estaba más locuaz que nunca.

Los diálogos son uno de esos fragmentos de una novela donde las largas explicaciones sobran. Muchos diálogos pueden consistir en dos o tres palabras.

> *—[SUSTANTIVO Y/O ADJETIVO] —dijo.*

> Lo cual es mucho mejor que:

> *—[SUSTANTIVO Y/O ADJETIVO] —exclamó el hombre alto con muchas pecas que progresivamente se había vuelto más tímido y más sobrio por culpa de las constantes*

críticas de su madre.

Y esto es aplicable tanto si el sujeto de estas oraciones es un hombre o una mujer como un objeto que pueda hablar o reproducir palabras.

En casi todas las circunstancias la única información que se puede añadir cómodamente a una línea de diálogo es una sencilla acción simultánea. Es decir, acciones o pensamientos que puedan darse a la vez —o poco antes o poco después— que el personaje dice su frase.

Incluso una línea de diálogo puede ir seguida de la descripción de una breve

acción sin necesidad de introducir «un verbo de decir».

—¡Era tan grande como una casa! —y Fred apuró su whisky.

O:

—No había nada que yo pudiera hacer. ¡Era amarillo… amarillo y verde! —y Fred se apartó de sus hermanas para ocultar su vergüenza.

Intentar suministrar una información

más compleja o muy posterior está fuera de lugar.



«¡Que te jodan!», dijo soezmente

Cuando el autor usa adverbios tontamente

—No sé de qué estás hablando —dijo él confundidamente.

—¿No ves la conexión? ¿No es increíble? —respondió ella

interrogativamente.

—Bueno, sea lo que sea mató al ganado, lo que es una tragedia, desde luego —dijo él tristemente—. Pero ¿qué tiene eso que ver…?

—¿Una tragedia? ¿Eso es todo lo que tienes que decir? —dijo ella escandalizadamente—. Cosas como ésta son las que hacen dudar de tu inteligencia… —dijo ella dubitativamente.

—Quizás sé más de lo que te estoy contando —dijo Fred misteriosamente—. En cualquier caso puedes irte. No creo que hayas venido aquí para insultarme —añadió él dignamente.

—¡Y bien contenta que me voy! —dijo ella irónicamente—. Le contaré mi teoría a alguien que quiera escucharla.

Algunos escritores principiantes cargan sus diálogos con adverbios para decirle al lector lo que ese personaje está sintiendo, a pesar de que sea obvio. A otros escritores alguien les ha enseñado que nunca deben utilizar adverbios en las frases que introducen diálogos bajo ninguna circunstancia, pues emplearlos es un error grave.

En el término medio está la razón. Los adverbios sólo están mal cuando se

usan mal. Los adverbios no matan los diálogos, son los escritores que no tienen cuidado quienes los matan.

En el mejor de los casos abusar de los adverbios es cargar demasiado la frase innecesariamente; en el peor dan la impresión de que los personajes están sobreactuando, como los actores del cine mudo. Pero un adverbio puede ser justo lo que una frase necesita. Pueden darle un importante matiz al diálogo, o dar sutilmente cierta información. Observa a continuación que la primera frase nos dice algo completamente distinto a la segunda:

—Te quiero —dijo él irónicamente.

—Te quiero —dijo él fríamente.

Pero evita como sea:

—Te quiero —dijo él amorosamente.

«¡Qué ironía!», le dijimos irónicamente

Irónicamente, el día que habíamos decidido escribir

el apartado sobre la ironía era el día que teníamos una cita a ciegas.

Irónicamente nuestra pareja resultó ser la última persona con la que esperábamos tener una cita a ciegas.

Irónicamente era una persona a la que realmente teníamos muchas ganas de conocer.

Irónicamente, cada uno acabó en la mesa de otra persona.

Irónicamente, la persona

con la que realmente teníamos la cita a ciegas nos vio venir desde lejos.

«Ironía» es una palabra y un concepto que han usado y del que han abusado los escritores impublicables y los que han publicado. Ahora ya no significa prácticamente nada, al aplicarse rutinariamente a cualquier situación, sea una ironía, una paradoja o una vaga relación entre dos cosas.

Observa las siguientes

frases, a su manera son divertidas:

Irónicamente, el Papa actual es católico.

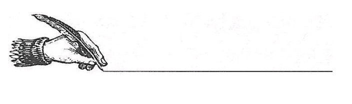
Irónicamente, el pescador era un hacha comprando en la pescadería.

Antes de escribir que algo es irónico plantéate si realmente lo es. Es decir, plantéate quitar esa afirmación si, bien mirado, no aporta nada.

Nosotros te diríamos cómo debe usarse eso del

«irónicamente» y «qué ironía», pero en un libro titulado *Cómo no escribir una novela* esto puede que fuera irónico. No dudes en utilizar los diccionarios.

Pero sí que te diremos esto: casi nunca hay necesidad de decirle al lector que algo es irónico. Si realmente lo es, el lector ya se dará cuenta. Si no lo es, decir que lo es no hará que lo sea.



La marioneta mimética

Cuando los personajes hablan igual que una descripción

Finalmente la exitosa pandilla de detectives infantiles solucionó el deleznable crimen. Poco podía sospechar la diabólica y astuta viuda Leigh la trampa que habían tendido esos valientes arrapiezos. Los antedichos querubines irrumpieron en

la fábrica y descubrieron las reservas de priones que aguardaban a que fueran añadidos clandestinamente a aquel sucedáneo de buey.

—Estas reservas de priones están destinadas a los hogares de millones de infantes estadounidenses —explicó Bruno a sus intrépidos amigos.

—Quizás no deberíamos actuar para evitarlo. Los niños de toda la Madre Patria, desde Maine a California, con edades comprendidas entre los dos y tres años, desarrollarán comportamientos irritables si lo hacemos —terció el jovial Topsy.

—Más terrible aún es la perspectiva de una generación entera que vivirá sus vidas inconscientes de que podrían haber tenido otra asaz diversa —intervino Pip, el gruñón.

—Si nos ponemos a trabajar al punto, lo evitaremos por entero —aconsejó Bruno.

Y cuando más afanados estaban en cargar sus morrales con latas de *fumet* de pescado, apareció el vigilante, Moe, recién llegado de la vida marginal en las peores calles del West Side, donde a duras penas subsistía.

—Deponed vuestra actitud —les advirtió el vigilante—. Estoy

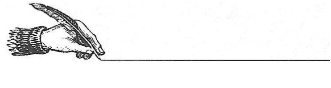
apuntando con mi arma a vuestras infantiles cabezas.

Muchos autores cometen el descuido de no dar a sus personajes una voz que sea distinta de la del narrador. Esto hace que el profesor de latín de setenta años, el boxeador fracasado de Memphis y la ejecutiva de éxito empleen la misma forma de hablar. A menudo, todos ellos hablan exactamente con las mismas frases forzadas y formales, en un intento de que sus diálogos sean literarios.

Algunos escritores aparentemente escriben con la idea inconsciente de que todo lo que se escribe debe ser más

elevado que la lengua oral. A otros sencillamente les cuesta entender qué hace que un diálogo sea natural.

Por suerte, estamos rodeados de conversaciones, sólo tienes que buscarlas. Las frases discordantes de un diálogo pueden descubrirse leyendo el fragmento en voz alta y escuchándolo con cuidado. Aunque los diálogos de una novela no son exactamente como los de la vida real, sí puede dar la impresión de que se han recogido de una conversación real. Si no suenan más o menos reales, es que suenan a novela impublicable.



La patrulla invisible

Cuando el autor no deja claro quién habla

—Pero ¿seguro que eso es genéticamente imposible?

—Eso es lo más increíble de todo. Como la bacteria trabaja a nivel bacteriano, una vez que se ha introducido en el ADN, nada impide que se produzca la mutación.

—Pero los seres humanos nacerán…

—Eso no es lo más grave. ¿Se han preguntado alguna vez alguno de ustedes qué ocurriría si una bacteria pudiera llegar al cerebro y sobrevivir allí durante años, controlando los comportamientos del sujeto al que parasita hasta el límite de decidir la ropa que lleva y qué canciones tararea?

—¿Ha dicho «transita»?

—No sé qué decirle…

—Esto parece una pesadilla.

—Exactamente.

—¿Cuánto tiempo tenemos antes de que…?

—Shhh. Les estoy oyendo.

—No sé por qué estamos escuchando esto.

—No me puedo creer lo que está pasando.

—No.

—Sí.

—Es más, los niños continuarán naciendo…

—Pero ¿por qué hace eso con las manos?

—Si no se callan de una vez voy a avisar al acomodador.

Si las marcas de diálogo no son el lugar más apropiado para relatar los traumas de la infancia de un personaje, ni los

altibajos en su lucha para que triunfen la ley y el orden, ni tampoco para que te luzcas con todos los sinónimos que conoces de «dijo», entonces ¿para qué sirven?

Sirven para indicar que alguien está hablando. Sin las marcas de diálogo el lector acabaría por no saber quién habla.

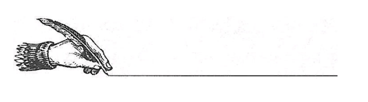
Algunos autores omiten sistemáticamente las frases que introducen los diálogos porque creen que las oraciones de sus distintos personajes, y sus diferentes tonos, están tan bien escritos que es imposible que el lector se pueda confundir. Tras un breve

intercambio de frases entre varios personajes es muy fácil perderse. Si escribes un diálogo de una página o más, puedes tener la garantía de que el lector tendrá que detenerse y volver hacia atrás para identificar quién está hablando, lo que le hará pensar: «Este escritor ya podría haber indicado quién dice esto».

Recuerda además que debes proporcionarle al lector algún recordatorio ocasional de dónde se está manteniendo esa conversación y qué pasa alrededor. Un largo diálogo desnudo acabará sumergiendo al lector en una pesadilla de ciencia ficción donde dos cerebros están hablando

telepáticamente suspendidos en un tanque lleno de oxígeno líquido.

(Si, de hecho, estás escribiendo una novela sobre dos cerebros que hablan telepáticamente suspendidos en un tanque de oxígeno líquido, sigue así, no te cortes.)



El taquígrafo del tribunal

Cuando se reproduce al milímetro toda la secuencia de un

—Hola, Harriet —dijo Jane sentándose a la mesa del restaurante —. Perdona, llego tarde.

—Hola, Jane. Me alegro de verte —dijo Harriet.

—¿Hace mucho que esperas? —preguntó Jane nerviosamente.

—No, no te preocupes. Sólo cinco minutos.

—Oh, no es mucho —dijo Jane con una sonrisa de alivio.

—No, yo también he llegado tarde. Los autobuses iban fatal.

—Sí, y los trenes tampoco iban

muy bien que digamos, la verdad.

Ambas rieron. Entonces Jane cogió el menú.

—¿Ya sabes qué vas a tomar?

—Hummm, la «Sinfonía de gambas» tiene buena pinta. —Jane frunció el ceño al concentrarse—. O la «Rapsodia de nabos y *pommes de terre*»… parece vegetariano… Creo que voy a preguntar.

—Jane estoy empezando a creer que el pienso que comen los animales les afecta al cerebro y les provoca que se comporten de forma extraña. Esas proteínas pueden tener consecuencias fatales…

El camarero apareció para tomarles nota.

—Hola, ¿quieren saber cuáles son los platos del día? —dijo alegremente.

—Dios mío, ¿no querrá decir…?

—Me temo que sí. El autor les va a ofrecer ahora la lista completa de los platos del día.

Algunos autores, en un intento de reflejar la realidad, llenan sus diálogos con una educada conversación banal y todos los detalles cotidianos propios de la vida real. Éste es uno de esos casos donde la realidad debe dejarse de lado, de este modo evitarás que tus lectores se

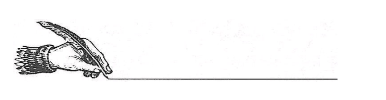
tiren de los pelos ante una escena tan insoportable e implacablemente aburrida.

«Pero yo quiero representar la vida con todos sus detalles mundanos y tontos —puedes alegar—. Y así es como habla la gente». Sí, es verdad, y a esa misma gente no le apetecerá seguir sentada leyendo tu libro. Como novelista tienes que seleccionar qué queda dentro y qué queda fuera de tu libro, y de la misma manera que no mencionas cada dos por tres que tu personaje parpadea, debes evitar toda la cháchara social. Por razones similares, aunque las conversaciones de la vida real están

salpicadas de «hummm» y «bueno…», en un diálogo literario deben emplearse con mucha moderación.

Una buena solución para el fragmento anterior sería: «*Tras llegar cinco minutos tarde al restaurante Jane se excusó mientras se sentaba a la mesa. Harriet parecía inquieta.*

—Respecto de los resultados de la autopsia... —empezó a decir»



No se preocupen por nosotros

Cuando el autor se olvida de que hay otros personajes

La reunión empezó con algunos comentarios preliminares del alcalde. La suerte quiso que Jane y Alan se encontraran sentados uno junto al otro en un extremo de la mesa de conferencias. Jane se esforzó en evitar su mirada.

Alan sacó su bolígrafo y empezó a golpetear la mesa con él, pues sabía que eso ponía a Jane de los nervios.

Jane se lo quedó mirando. Alan

esbozó una sonrisita. Ella, con un rápido movimiento, le quitó el bolígrafo.

Alan se volvió para mirarla, pero su mirada pronto se suavizó.

—Jane…

—No quiero oírlo.

—Jane, no sabes cuánto lo lamento.

—Deberías haberlo pensado antes de que tú y tu prima…

—Sólo era una prima segunda, ¿vale? —la interrumpió Alan, sus tiernos sentimientos ya olvidados—. No es ilegal.

—¡Lo que hay que oír! —dijo ella

—. Es mayor de edad desde hace sólo dos meses.

—Si tú fueras un poco más entusiasta en la cama en vez de sacar siempre ese supuesto trauma que tienes cada vez que te toco, podrías quejarte —dijo Alan amargamente—. Ya me conozco demasiado bien tu historia. Ver lo que tu padre le hizo a Pluto fue horrible. Pero bueno, eso fue hace veinte años. Es tiempo de sobra para haberlo superado.

Jane meneó la cabeza, desesperada.

—¡Esto es lo que me pasa por confiar en un neonazi!

—¡Desde luego! ¡Échale la culpa de todo a mis ideas políticas! —dijo Alan pegándole un puñetazo a la mesa, las aletas de la nariz palpitándole—. Tú y tus amigos judíos deberíais respetar a los patriotas como yo…

—¡Cállate, Alan! ¡Cállate! —chilló Jane, cogiéndolo por el cuello y zarandeándolo.

Cuando la reunión acabó salieron con sus colegas y compararon las notas que habían tomado sobre la campaña contra las emisiones tóxicas que el alcalde había explicado.

Cuando los personajes de una novela necesitan compartir con otra persona unas confidencias sobre un crimen espeluznante, desviaciones sexuales o conspiraciones para derribar al gobierno, a menudo parecen olvidarse del hecho de que están sentados en un asiento del metro con otros tres extraños, los cuales no dicen nada, llevados por su morbosa buena educación.

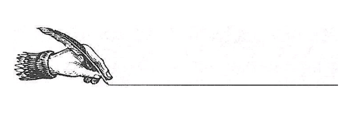
Esto ocurre porque el autor se ha olvidado de que esos tres desconocidos están ahí. Al centrarse en la conspiración que se está desvelando en el diálogo y en los personajes

principales de la escena, pasa por alto la escena que ha descrito antes de que empiece esa conversación, escena en la que hay más gente. Aunque resumas todo un maquiavélico plan en una conversación mantenida en la esquina, si has colocado allí a un tercero, ten presente que hay alguien a la escucha.

De la misma manera, la mayoría de la gente sabe que hablar consigo mismo no es lo más adecuado en público, y que si lo hacen se ganarán una mirada de extrañeza o algún comentario. En el Planeta de las novelas impublicables, sin embargo, las calles parecen estar llenas de personajes que caminan

manteniendo conversaciones muy serias con ellos mismos, y nadie mueve una ceja cuando un hombre en un autobús abarrotado grita: «*¡Ahora lo veo claro! ¡Tengo que matar a Monique para salvarnos a todos!*»

Ten siempre en cuenta quién está en escena. Si tus personajes están planeando cómo bombardear el Pentágono en un ascensor abarrotado de gente, al menos que lo hagan en susurros.



Diálogos

ambiguos

Cuando los personajes parecen estar mintiendo

—Ya sabes que te apoyo al cien por cien, Alan —dijo Harriet—. El bienestar de los norteamericanos es lo primero para mí.

—Gracias a Dios puedo confiar en ti —dijo Alan, secándose con alivio el sudor de la frente—. Estaba empezando a creer que me encontraba solo.

—Por supuesto que puedes confiar en mí —dijo Harriet dulcemente—. Y

ahora relájate. Déjalo todo en mis manos. ¿Y qué está haciendo ahora tu guapa novia? ¿Aún está preparándolo todo para vuestra boda?

—No me podría ir mejor con ella —dijo Alan mirando al suelo—. Es una mujer tan dulce… Sí, todo está yendo de maravilla.

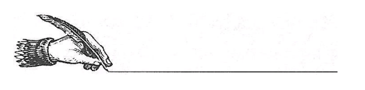
Esta escena está muy bien, en la medida en que ambos personajes mienten como bellacos. Si Harriet realmente apoya a Alan, y éste aún mantiene una excelente relación con su novia, la escena se presta a ser malinterpretada.

Es muy fácil dar la impresión,

involuntariamente, de que un personaje está mintiendo. Esto ocurre a menudo cuando un diálogo es demasiado lineal y sencillo. Si un personaje dice: «*Nunca te mentiría*», el lector puede sobrentender que está mintiendo. Del mismo modo, si un personaje insiste en algo una y otra vez —«*Sí, claro, todo está solucionado. Tu gato está perfectamente. Puedo encargarme de esto con los ojos cerrados*»—, a la tercera vez que ese personaje insiste en ello damos por sentado que algo va mal.

Las frases descriptivas que acompañan a los verbos que introducen el diálogo también pueden dar la

impresión de que el personaje no está siendo sincero. Si mencionas una acción incidental en el momento equivocado, dicha acción puede interpretarse como algo muy importante para el decurso de la acción. Las frases descriptivas que muestran que un personaje está nervioso o que parece estar en conflicto con las emociones que se están expresando en ese diálogo se leen como indicativos de que ahí hay una mentira flagrante. Una frase como «*Claro que te lo hubiera dicho si le hubiese pasado algo a Micifuz —dijo jugueteando con la servilleta*», lleva al lector a interpretar que Micifuz ya no está entre nosotros.



Buenas, soy la momia

Cuando los personajes nos informan de cómo son

—Me gusta mi trabajo. Algunos dicen que soy una adicta al trabajo. Bueno, puede que lo sea —dijo Anette, ordenando los expedientes—. Soy de esas personas que piensan que el trabajo es lo más importante en la vida. Eso es lo que hace que sea una

ejecutiva de cuentas de éxito.

—Como tu hermana, debo decirte que te entiendo mejor que la mayoría de la gente —dijo Nina asintiendo comprensivamente—. Tenemos el mismo carácter resuelto y el mismo compromiso con lo que creemos.

—Sí, pero yo soy la más lista de las dos —aclaró Annette—. Entiendo las ideas complejas con suma facilidad y tengo una rara habilidad para solucionar problemas.

—Mientras que yo soy más intuitiva y tengo un carácter más abierto y más empatía, lo cual no es frecuente en una contable alta, rubia y

atractiva descendiente de escandinavos.

En ocasiones, en un esfuerzo por dar información sobre un personaje, un autor le hace hablar como una marisabidilla de cinco años.

En la vida real las únicas situaciones en las que uno puede oír a los demás describiéndose por adelantado es cuando se presentan a sí mismos en un concurso de televisión o cuando tienen su primera cita con un plasta narcisista.

Particularmente curiosos son esos casos en que un personaje, por ejemplo

de nombre Desdémona, aparentemente disconforme con el extraño nombre que el autor le ha puesto, explica en la primera página: «*Sé que mi nombre no es habitual para una chica de campo. Me lo puso mi madre, que era profesora de inglés y adoraba las obras de Shakespeare. Creo que casa muy bien con mi naturaleza romántica y etérea*»

Aún más raro es cuando todo esto la tal Desdémona se lo dice a su marido. Si eso es así, estamos ante un caso de:

____

Tú ya sabes, mi amor

Cuando un personaje le dice al otro cosas que ambos conocen

—El hecho es que nuestro apartamento es perfecto para dos estudiantes, pero creo que tú deberías tener tu propio sitio ahora que estás saliendo con esa novia tuya, Jane, que prácticamente vive aquí, como ya te he dicho un montón de veces.

—Sí, estoy de acuerdo, pero te echaré de menos. Nos lo hemos pasado

muy bien juntos, como aquella vez que te disfrazaste de mujer y fingiste que eras mi regalo en mi fiesta de cumpleaños. Me hice el idiota todo el rato sólo para ver hasta dónde llegabas. Bueno, ¡los dos sabemos cómo terminó aquello! Acabaste desnudo e hiciste un patético intento de seducirme, como recordarás —dijo Alan sin poder contener la risa.

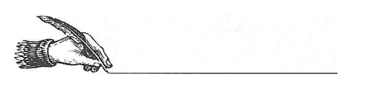
—Sí, y a pesar de que eso fue causa de cierto distanciamiento entre nosotros cuando salí del armario el año pasado, porque tú eres más hetero que Rambo, fuimos capaces de dejar eso atrás y forjar un vínculo

más profundo, gracias al cual podemos entendernos sin necesidad de hablar.

Los personajes de las novelas impublicables a menudo se pasan páginas y páginas contándose cosas el uno al otro que ambos conocen desde hace años. Nada se da por supuesto. A un personaje se le recuerda por qué acabó teniendo ese sobrenombre, los colegas de la oficina se cuentan cómo empezaron a trabajar juntos, las esposas se recuerdan unas a otras su condición de esposas. A pesar de que en la vida real la gente hace esto, nos cuenta cosas que ya sabemos, lo cual es muy irritante,

no van tan lejos como para contar: «*Yo llevaba una blusa verde y tú, tu vestido blanco favorito…*»

Como es muy obvio que esas frases van dirigidas al lector, dan la misma impresión que un actor de televisión diciendo sus frases mirando a la cámara en vez de dirigirse a sus compañeros de escena.



Y entonces volvió a salirme ese herpes vaginal…

Cuando los personajes intercambian información demasiado íntima

Ella se sentó frente al mostrador y pidió una taza de café. El camarero era guapo, más o menos de su misma edad, y se le veía de natural fogoso. Naturalmente acabaron hablando.

—¿Qué le pasa? —pregunto él—. Su triste mirada me dice que algo la está haciendo sufrir.

—Sí, así es, mi marido no me ha hecho ni caso durante años, por lo que

he decidido romper con él y empezar una nueva vida —dijo ella—. Es muy doloroso que te traicione la persona a la que amas. Me pasó lo mismo cuando descubrí que mis padres no eran mis padres de verdad. Esas cosas te destrozan el corazón.

—Oh, las mujeres como usted, que rompen sus matrimonios porque no se sienten amadas, son lo que está llevando América a la ruina —comentó él—. Usted debe ser una mujer muy egoísta.

—Es obvio que usted no entiende nada de las relaciones entre un hombre y una mujer. Seré tolerante

con usted, ya veo que se siente amenazado por lo que yo pueda decirle.

—Seguramente usted cree que quiero llevármela a la cama. Bueno, crea lo que quiera. Pero sepa que soy muy exigente a la hora de decidir con quién me acuesto.

—Usted se vendría a la cama conmigo en cuanto yo quisiera —dijo ella—. De hecho, ¿por qué no se pasa por mi hotel más tarde?

—Vale —repuso él—. Pero el problema es que cuando le haya enseñado a usted cómo es un hombre de verdad, probablemente se

enamorará de mí y se convertirá en una obsesa de lo más enferma y en una acosadora sexual.

Vale, tu nuevo personaje no sabe nada de tu protagonista y tienes que crear una situación lógica en la que ambos mantengan una conversación. Por consiguiente pisas el acelerador.

Error.

A pesar de que ciertas personas aprecian a los desconocidos porque cada uno de ellos es un amigo en potencia, a nosotros siempre nos han gustado porque no nos van a contar la historia de su vida ni sus pensamientos

más profundos. Difícilmente la gente que se sienta a nuestro lado en el autobús nos relatará su desgraciada infancia, la tragedia del alcoholismo rampante de su madre, ni lo de sus callos. Si lo intentan, cambiamos de asiento.

Incluso los amigos más íntimos expresan ciertas ideas y opiniones con el mayor de los cuidados y buenas dosis de diplomacia. Una relación tiene que ser muy larga para que pueda sobrevivir a una sencilla afirmación como: «Tienes mal aliento».

De la misma manera, pese a que una opinión como «yo es que soy muy buen amante» se la hemos oído a mucha gente,

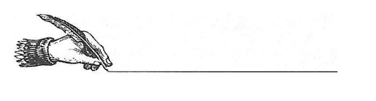
de ambos sexos, por lo general sólo se puede decir en broma.

Asimismo, aunque el propósito de un autor sea mostrarnos el carácter de un personaje, pocas veces también es el propósito de ese mismo personaje. Los personajes suelen ser personas, y la gente ofrece un rostro en público que es diferente de su interior. Algunas personas quieren comentar su última y delicadísima intervención quirúrgica con desconocidos a las primeras de cambio; esto se debe a que todos sus amigos y cercanos las rehúyen, y los desconocidos son los únicos con los que pueden hablar. A menos que desees que

tu personaje sea un paria, éste debe mostrar las defensas y las inhibiciones normales antes de que revele su yo más profundo a su nuevo amigo/amor/ese desconocido con el que ha quedado atrapada en el ascensor del que, está claro, no saldrán con vida.

Por razones parecidas, los personajes no deben cambiar repentinamente de actitud. No deben, por ejemplo, rendirse de inmediato cuando el protagonista demuestra que su visión del mundo es absolutamente idiota. Aunque podemos reconocer de vez en cuando que estamos equivocados, o lamentar una postura que hayamos

tomado («¡No me interesa el dinero! ¡Yo escribo por amor al arte!»), la necesidad de salvar las formas obliga a que pase un tiempo. Debe explicarse el camino que se ha seguido para ese cambio de mentalidad, antes de que admitamos que hemos cambiado de opinión.



Esos extranjeros tan difíciles

Cuando el autor hace hablar a un extranjero y no

—Jefe, es very surprising que ese camarón crazy haya saltado la barrier de las especies de manera tan easy —dijo Mogambo Kinthe, el portero ugandés, que estaba estudiando la carrera de biología por las noches—. Y yo también estoy sorpresivo. En cambio I see you muy contento de que yo esté here mientras usted revisa las muestras.

—Yes —dijo el doctor Cruz haciendo un esfuerzo para expresarse en inglés.

—Oiga, boss —dijo Mogambo

Kinthe poniéndose colorado—, perdone que yo le pregunte one thing, ¿usted es normal o es maricón?

—Mí no entendel plegunta —terció Fu Mao Chochín, el maligno responsable de que el camarón hubiese saltado la barrera de las especies, irrumpiendo en la habitación—. Pelo de todos modos: «Manos aliba» —añadió apuntándolos con su Wabash 38. Sin embargo, pese a su determinación, la rabia que le producía que se hubiera descubierto su malvado bio-plan le hizo empezar a lanzar imprecaciones en su lengua materna—: ¡Zhou Jiang Jieshi

Zedong, Khalajo!

Mogambo Kinthe lo señaló con el dedo y exclamó:

—Ya sabía yo que you were un hijo de mala mother, pedazo hijo de puta.

Es muy difícil hacer que unos personajes hablen mal nuestra lengua sin caer en el ridículo. Con todo, hay ciertos errores que pueden evitarse fácilmente.

Evita que tus personajes hablen perfectamente nuestro idioma hasta que suelten un «monsieur» o «signorina». No salpiques la conversación con palabras en inglés o alemán que hayas cazado por ahí. Por lo general esas palabras son las

mismas que un extranjero aprende antes que ninguna.

También suele ser una mala idea tratar de reproducir por escrito el acento o la forma de hablar de una persona que no ha nacido en nuestro país. Un italiano diciendo: «*Io sono un verdadero italiano, un meravilloso italiano, todo amore adentro, ciertamente, un bell machio*», puede ofender a ciertas personas pero no convencerá a nadie.

Cuando se intenta reproducir un acento en el que se cecea, o un dialecto con aspiradas, es importante recordar que con un poco basta. Bajo ninguna circunstancia intente reproducirlo tal

cual suena:

> *—No zé qué cozaz m'eztaz contando, muhé. Déhame en pá.*

No importa el buen oído que tengas y cuán perfectamente puedas reproducir esos sonidos Le estarás dando un trabajo extra al lector, pues éste se verá forzado a descifrar esa frase palabra por palabra y pronto perderá la paciencia. En vez de eso un par de palabras bien colocadas aquí y allá serán suficientes para darle ese sabor local.

Una variante especialmente problemática de este tipo de error se da

cuando los escritores intentan reproducir la forma de hablar de los analfabetos o los incultos:

> *—¡Ah, cohonera! ¡Su vai a entera, cuadrilla pasmao!*

Recuerda: los ignorantes pueden tener una dicción tan buena como el que más. Como su personaje está hablando, no escribiendo, cualquier error al escribir una palabra que encuentre el lector, lo achacará al autor, no al personaje.

CUARTA PARTE EL ESTILO: EL PUNTO DE VISTA Y LA VOZ NARRATIVA

¿Y tú cómo lo ves?

La mayoría de las novelas que se ven en los estantes de las librerías y grandes

superficies están escritas en tercera persona, con un punto de vista muy cercano al del personaje principal. De este modo tenemos noticia de las cosas que ocurren a medida que él o ella las hace, y sabemos de tribulaciones mientras se desarrolla la historia (*Con un escalofrío de pánico, liberó a Pluto. Ya no había vuelta atrás*). Algunas novelas pueden ofrecer varios puntos de vista. En éstas lo característico es que el autor cambie de punto de vista al inicio de cada nueva escena.

Para conseguir una mayor sensación de inmediatez hay autores de éxito que deciden escribir en primera persona

(*Corrí tan rápido como pude escaleras abajo, lejos de aquel gato aparentemente tan inocente*) o cuentan su historia utilizando preferentemente los verbos en presente (*Incómodo, me remuevo bajo la lona. Ese ruido cada vez se oye más cerca. ¿Me habrá encontrado el gato?*). En todos estos casos los autores emplean el monólogo interior para enriquecer su historia, que relatan sobre todo sirviéndose de las acciones de sus personajes.

Un novelista impublicable sabe que a todos esos autores les falta imaginación. Está por encima de esas ridículas convenciones que

aprisionarían su obra dentro de los dominios de lo comprensible. Jamás permitirá que ningún editor o corrector fiscalice su trabajo tratándole de dar cierta cohesión.

Por eso, si tu personaje se para a echar gasolina: ¿por qué no hacer que la narración dé un salto directamente a la mente de ese gasolinero mientras éste le llena el depósito a tu protagonista? ¿Que tu héroe ya está de vuelta en la autopista y no pasa nada? ¡No te preocupes! La gente no siempre piensa en grandes cuestiones. ¿Qué tal si tu personaje oye un ruidito en la parte de atrás de la cabina de su camión? Puede darle

vueltas a ese ruidito durante 10.000 palabras, como mínimo. ¿Ha oído un ruidito realmente? ¿O es un ruidito que siempre hace el camión y que hasta ahora él no había oído? Es un ruidito muy molesto. Ahí está de nuevo… condenado ruidito.

Sí, éstas son las cosas con las que las personas realmente ocupan su mente. Y como publicar tu libro no figura entre tus planes, tienes toda la libertad creativa del mundo para dedicarte a este meticuloso realismo.

Pero ¿por qué pararse ahí? ¿Sientes curiosidad por saber si hay algo que va mal en ese camión? Bueno, ¿quién puede

saberlo mejor que nadie? ¡El propio camión! Veamos qué piensa el camión sobre su dueño, los litros de gasolina que consume y ese Volkswagen tan chulo que lo está siguiendo desde Ohio. Y entonces, con una pirueta propia de un genio, vuelves al punto de vista de tu personaje haciéndole pensar: «Es sorprendente lo mucho que las máquinas se parecen a las personas».

Éste es uno de los miles de ejemplos en los que el punto de vista narrativo puede impedir sin remedio la publicación de un libro. Con sólo un poco de imaginación las posibilidades son infinitas, literalmente hablando:

¿Qué piensa la gasolina, sabiendo como sabe que su inevitable destino es ser consumida? ¿Y es una autoestopista lo que se ve allí delante? Seguro que esa chica aún está luchando con sus traumas infantiles. ¡Vamos a descubrirlo!

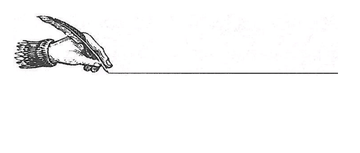
Y esto es sólo el principio. A continuación hemos reunido las formas más frecuentes de que una historia tipo «chico conoce chica» se convierta en una novela pesada, intrincada e ininteligible.

11
EL PUNTO DE VISTA NARRATIVO

«¿Soy yo la tercera persona?», me pregunto yo.

Los novelistas impublicables primerizos acaban poco a poco, página a página, echando por tierra la posibilidad de ver publicada su novela. Los auténticos genios de las novelas impublicables, sin

embargo, tienen la sabiduría necesaria para salvaguardar su condición de escritor aficionado mediante un golpe maestro: eligiendo un punto de vista narrativo completamente inadecuado para su historia.



Yoísmo total

La novela auto-hagiográfica

Apenas podía entenderlo. Él, James Lumisberg, el hombre que había provocado a tantas mujeres su primer orgasmo —que siempre le decían:

«Hasta ahora nadie me había hecho sentir así, tigre»—… ¿cómo podía sucederle eso a él?

Ahora tenía cincuenta años, pero cualquiera diría que tenía cuarenta y pico.

Seguro que esa camarera con la que había hablado mientras le tomaba nota había pensado que tenía treinta y cinco. Seguro. Casi no le quedaba cabello, pero él sabía que para las mujeres eso es un signo de virilidad más que de envejecimiento.

Y lo de sus ochenta kilos de sobrepeso, bueno, eso hacía que las mujeres se sintieran más cómodas con

la lujuria que les inspiraba. Hacía veinte años las adolescentes del parque estaban tan confundidas y abrumadas por sus sentimientos que salían corriendo, muchas de ellas obviamente enfadadas consigo mismas por negarse su propia sexualidad. Ahora se las veía mucho menos incómodas, más como esas jóvenes camareras que a duras penas resistían su atractivo sexual. De hecho, él estaba seguro de que alguna de ellas no tardaría en caer.

Y entonces, lo sabía, como todas esas prostitutas que habían tenido un verdadero orgasmo gracias a él, le

estarían agradecidas.

Ése había sido el plan. Pero la evidencia era incontestable: le había ocurrido demasiadas veces para seguir negándolo. Era impotente.

La novela autobiográfica es perfectamente aceptable y un recurso inestimable para los escritores. Muchos autores han hecho una gran carrera literaria sirviéndose de sus experiencias o incluso aprovechando esas experiencias varias veces. Pero el tema recurrente de sus libros no es «Yo atesoro dentro de mí mucho más de lo que la gente cree» o «Lamentarán no

haber descubierto antes todo lo que atesoro dentro». De hecho las novelas autobiográficas de éxito tienden a enfocar la narración desde la óptica opuesta, tipo «Soy un gusano asqueroso» o «Soy tan inútil que no sé ni atarme los cordones de los zapatos».

Ese «yo» que aparece abruptamente por descuido en un texto escrito en tercera persona es el método más fácil para hacer el ridículo cuando se está escribiendo una novela autobiográfica con una perspectiva megalómana, y por lo general es superfluo. Si ese «yo» fuera la única pista que le delata, bastaría con que lo cambiara un

corrector. Sin embargo ese «yo» suele ser la punta de un enorme iceberg de narcisismo.

El «yo» no firma contratos
Síntomas de una novela auto-hagiográfica

- Escenas en que tú, perdón, el protagonista se da cuenta de que todo el mundo lo infravalora.
- Escenas en las que el protagonista es tratado injustamente por los

miembros de su familia, colegas de trabajo o amigos.

- Escenas en que los miembros de su familia, sus colegas de trabajo o sus amigos acaban viendo la verdad y ruegan que les perdonen.
- Ex parejas que se dan cuenta de su gran error, que lamentarán toda su vida porque comprenden que ya es demasiado tarde.
- Escenas en que el maduro protagonista es acosado por

adolescentes locas por él.

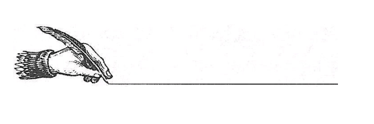
- Largos pasajes donde se relatan obsesiva y pormenorizadamente las cualidades del protagonista.
- Largos pasajes que explican que el protagonista, pese a la poca consideración que se le tiene en su empresa de seguros, es, secretamente, un genio de la literatura.
- Una trama que nos cuenta que una obra de ese genio de la literatura

finalmente se publica y alcanza un clamoroso éxito internacional.

Todo esto no significa que no puedas escribir una novela en la que, pongamos, una dama de compañía victoriana, después de ser despreciada por los miembros de su familia y el personal de las cocinas, seduzca al guapo duque de Hazzard con la deslumbrante belleza que irradian sus versos. Y a todos nos atrae el mundo de la fantasía, así que no hay nada malo en escribir una novela que

relate las proezas sexuales, los nervios de acero y el encanto arrollador de un agente secreto a lo James Bond.

Pero una novela que se ciña demasiado a los rasgos y vivencias más específicos del autor a menudo carece de esa alquimia que transforma unas fantasías personales en una buena novela de entretenimiento que satisfaga a los demás.



Quítate tú, que me pongo yo

Cuando el

autor cambia de repente de enfoque

Inuita suspiró cuando vio que la andrajosa partida de caza de sus compañeros esquimales volvía exhausta tras otra expedición fallida. El invierno estaba próximo y ella no sabía qué comerían si esa mala suerte continuaba. Seguro que era obra de esos sacerdotes blancos. Habían destruido la fe de la gente en los dioses animistas cuyo culto habían mantenido durante milenios en ese clima implacable. Esos hombres de Dios extranjeros habían traído con

ellos armas, licores y habanos de La Habana. Sí. Sin esa carne de morsa que los proveía de una dieta rica en proteínas, ninguno de ellos viviría para disfrutar de esos placeres de la civilización.

Aquavit se arrastró hasta ella, arrastrando su arpón.

A Inuita le dolió en el corazón ver su rostro famélico y agotado. Hasta entonces siempre había sido el más jovial de todos, el bromista que siempre sonreía a las duras y las maduras. Ahora estaba ceñudo, hambriento y enojado con sus compañeros de caza, con la misma

caza y los noventa y nueve tipos de nieve. Todo lo que quería era cambiar su maldito arpón por un par de botellas de whisky y un habano de La Habana.

—No te preocupes —lo animó ella después de que se frotaran las narices —. Cuando me traiga el talismán de mis antepasados del Lugar Prohibido, las morsas volverán. Estoy convencida.

A veces un autor cambia a un punto de vista diferente durante un solo párrafo, o una sola frase. Esto desentona bastante cuando el resto de la novela se relata

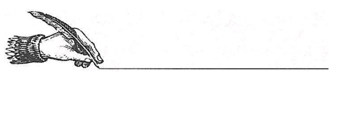
desde el punto de vista de un único personaje, al que nos hemos acostumbrado a ver como nuestro yo. Cambiar el punto de vista de este modo da la sensación de que se ha producido un inexplicable y fugaz momento de telepatía, una molesta irrupción de los pensamientos de un tercero. Cuando vuelve el punto de vista del protagonista, el lector sigue leyendo con cautela, atento a cualquier nueva intrusión de un tercero en su mente.

Los cambios de punto de vista narrativo pueden darse incluso con una sola palabra. Por ejemplo, si el punto de vista es el de un actor que está pensando

con petulancia en las críticas que ha recibido por su nueva película, de repente, en el texto puede aparecer la palabra «engreído». Evidentemente el autor desea transmitir su opinión sobre ese personaje mediante ese adjetivo, pero ese actor nunca pensaría eso de sí mismo, por lo que, de repente, con ese «engreído», nos han apartado de la mente de ese personaje y el lector tiene que esforzarse para entender dónde está ahora. El mismo efecto perturbador puede conseguirse con verbos introductorios de diálogo como «se jactó» o «gimoteó».

Por lo general, todo punto de vista

narrativo que dure menos de una página puede suprimirse. Y si has elegido la tercera persona para iniciar tu novela, debes aceptar las limitaciones que su uso conlleva.



El partido de tenis

Cuando el punto de vista narrativo va de un lado a otro

—Pero ¿qué va a ser de mí si te vas? —preguntó Anne, indignada. Se lo

quedó mirando, tratando de descubrir si quedaba algún resto del hombre sensible del que se había enamorado hacía años. ¿Acaso recordaba alguna vez que ella tenía necesidades?

—Es mi culpa, perdona —dijo Joe —. Tú no tienes nada que ver —la voz le temblaba. A pesar de que él intentaba hacerse el duro, Anne estaba más guapa que nunca. ¿Cómo podía irse?

Anne se sentó al borde de la cama y prorrumpió en sollozos. ¡Era tan desesperante! ¡Él nunca lo entendería!

Joe la observó mientras lloraba,

sintiendo su habitual desesperación. ¿Por qué no podía complacerla alguna vez? A veces pensaba que eso era todo lo que él necesitaba: verla feliz.

Anne lo deseaba, cómo lo deseaba. Él sólo tenía que abrazarla.

«Abrázame —pensó Anne—. Aún estamos a tiempo».

«Creo que ya es tarde», pensó Joe.

«Venga…», pensó Anne.

«No —decidió Joe, meneando la cabeza—. Es demasiado tarde. Probaré con esa nueva loción tan repelente y ese “sinceramente tuyo” que garantiza todo divorcio».

Has escrito el primer capítulo desde el punto de vista de Anne, cuando tiraba toda la ropa de Joe por la ventana. Luego has escrito el segundo capítulo desde el punto de vista de Joe, cuando estaba comprando productos de cosmética. Y ahora los tenemos a los dos juntos. Seguro que crees que puedes presentar los dos puntos de vista a la vez porque eres el responsable de armar esta novela, ¿no?

Pues no. Incluso si previamente el lector ya ha conocido lo que pasa por las mentes de Anne y Joe, a éste no le apetece brincar como un loco de aquí para allá, del uno al otro. A pesar de que

puedas decidir la estructura de tu narración, hacer esto aleja al lector de ambas perspectivas, y será incapaz de identificarse con ninguno de los dos personajes, ya que sabe que pueden apartarlo de la mente de uno de ellos en cualquier momento.

Evitar el punto de vista de Anne durante toda una escena, aunque ya hayamos sabido qué pasa por su mente antes, es una técnica preferible. El lector tendrá la confianza de que antes o después volverá a saber cuál es el punto de vista de Anne. Durante ese tiempo de espera el lector se quedará en suspense, cosa que precisamente logrará lo que

todo el mundo —tú, Joe y Anne— necesita, esto es, que siga leyendo.

Persona non grata

Ciertos novelistas de finales del siglo XX emplearon con éxito la segunda persona —son de mencionar Italo Calvino en *Si una noche de invierno un viajero* y Jay McInerney en *Bright Lights, Big City*. Pero la cosa se acaba ahí. No se inició una carrera desenfrenada para

adoptar esa técnica tan interesante. No nació ningún género nuevo. Los autores consagrados no se sintieron obligados a reexaminar el uso que hacían de la primera persona del singular. De hecho, se llamó «la moda de la segunda persona» cuando McInerney se convirtió en la segunda persona que la usaba y fue evidente que también sería la última. La razón de esto es que esta innovación ofrecía lo que cualquier otra innovación ofrece. Que era

nueva.

La palabra clave en la frase anterior es «era». Era nueva, y tal vez la novedad es la cualidad menos duradera de todas.

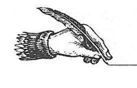
Cuando el lector se enfrenta por primera vez a un texto narrado en segunda persona, piensa: «Ah, éste es uno de esos libros escritos en segunda persona». Y éste es el único efecto que tendrá en el lector tu osado intento de apartarse de la tradición.

Una vez que empieza la

historia, «tú» funciona exactamente como «él» o «yo». El lector no tiene la sensación inmediata de que la historia le está pasando a «él». De hecho, el lector tarda muy poco en dejar de ser sensible al tono de cercanía que supuestamente se consigue con «tú haces esto», «tú haces aquello». Y un editor deja de ser sensible a ese tono incluso antes: «Ah, una de esas novelas escritas en segunda persona…» y acto seguido se dice con una

sonrisa: «Y ahora tú vas a rechazar esta novela…»

Muy ocasionalmente un editor consigue no tener en cuenta ese recurso estilístico y compra un libro escrito así, con la condición de que el autor revise su novela de arriba abajo y lo pase todo a la tercera persona.



La democracia

Donde todo el

mundo da su opinión

Después de perder la fe tras el incidente de la esterilización de ovarios, el reverendo White abandonó su parroquia y se convirtió en un bala perdida. Ahora se encontraba en otro sórdido bar de los bajos fondos, con su tequila en la mano y reflexionando sobre los retorcidos caminos que había seguido su vida. Qué negra era la carretera que llevaba desde Minneola a ese anárquico país de los frijoles.

—Hello, guapo —le dijo una chamaquita tras acercársele. Con la

mirada echó un repaso de arriba abajo al fornido gringo. Sería un buen cambio respecto de los mugrientos desheredados de la fortuna con los que se acostaba a cambio de un peso y un plato de chingada, el sabroso pescado local.

El encallecido camarero los observó con una mueca disimulada. Cuántas parejas sin amor habían cruzado aquellas puertas de su cantabar.

—Hola —dijo White, pero de inmediato se retrajo. Había recordado a su esposa. Y su mente le trajo la imagen de sí mismo rascándole la

cabeza a Fido, éste con la lengua fuera, él con un cosquilleo de placer. La señorita sonrió porque aquel andrajoso gringo era lo más próximo que tenía a un amigo.

Los mariachis atacaron otra alegre polca, sus caras serias, como si cada uno reflexionara sobre sus penas. «Si sólo pudiera conseguir esta noche una enchilada extra —pensó el mariachi n.º 1—, entonces ya tendría más que los mariachis n.º 2 y n.º 3». Ah, cómo presumiría entonces.

Muchas vidas perdidas y a la deriva se agitaban bajo los vientos que azotaban el llano de Guadalajara,

Guadalajara, que hueles a tierra mojada.

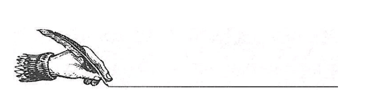
Aquí se emplea un narrador omnisciente. Sí, puedes concederte la libertad de estar al corriente de la historia de todos tus personajes, la libertad de poder ver en todas sus mentes. Sí, ya puedes escribir esa escena de la fiesta que piensas narrar desde el punto de vista de todos los personajes a la vez. Qué perspectivas más apasionantes podrás ofrecer al lector de las complejas relaciones sociales que se desarrollarán en *La boda de la hija de los Russo*. Será como el *Guerra y paz* de las novelas de

bodas.

El único problema es que para cuando nos estés contando lo que le pasa por la mente al Russo n.º 3, todo lo que el lector estará haciendo es tratar de descubrir quién está narrando eso. Cuando se da la misma cancha a todos los puntos de vista narrativos, has dejado de tener una novela, tienes una terapia de grupo.

Si quieres emplear un punto de vista omnisciente para tu novela y que ésta se venda, primero debes crear una voz propia para ese narrador omnisciente que predomine sobre todas, no una voz que sea la de cualquiera de tus

personajes, ni la de todos. Partiendo de esta premisa, puedes ahondar en los pensamientos de tus personajes a voluntad pero, para que esto funcione, debes controlar hábilmente esos cambios de voces narrativas. Si simplemente vas saltando de mente en mente según te pille el ánimo, sus voces narrativas serán una jaula de grillos.



La lectura pública

Cuando los personajes parecen

leer los
pensamientos de
los otros

Betty se quedó mirando a Joe, el hombre con el que decidió pasar el resto de su vida. Pero ¿la había escogido él para pasar el resto de su vida por lo que podía obtener de su imperio multimillonario de fábricas de cremalleras?

Joe la miró con el ceño fruncido.

—Te quiero Betty, y no es por tu dinero. Todo lo que yo quiero es labrarme mi propio futuro, como un hombre.

¡Qué maravilloso era Joe! Ella no sabía cómo convencerlo de que era su inteligencia, su perspicacia, su habilidad para abrir y cerrar cremalleras lo que la había atraído de él, desde la primera vez que se encontraron en aquel congreso de fabricantes de cremalleras en el 2006. Fue en el Smallville Hilton. Aquel congreso al que asistieron miles de fabricantes de cremalleras los reunió en un mismo lugar, un lugar donde Joe brillaba.

Joe suspiró y se volvió hacia la ventana.

—Aquel congreso de fabricantes

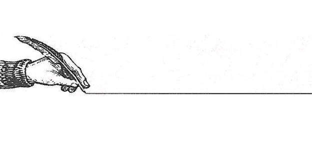
de cremalleras me parece ahora un sueño muy lejano —dijo—. La cruda realidad es que no soy lo suficientemente hombre para bajarte la cremallera de la falda durante el resto de nuestras vidas.

Cuando un personaje responde al monólogo interior de otro como si éste hubiera estado hablando en voz alta, el lector tiene la sensación de que esos personajes están leyendo el libro a la vez que él. Éste es un error mayúsculo, pues en ese momento se obliga al lector a recordar que la historia que está leyendo no es real.

Un problema relacionado con éste se da cuando un personaje parece conocer con todo detalle la vida de otro, lo que está ocurriendo en otra ciudad y es un experto en ingeniería civil, sencillamente porque el autor conoce muy bien todo eso. La información que tiene un personaje debe ser razonable o lógica dentro de la historia. Desde luego que un personaje puede ser ingeniero o conocer los rumores que circulan sobre alguien. Pero recuerda que esos conocimientos deben haberse justificado en la narración antes de que dicho personaje los exhiba. No es una buena idea presentar a una niña de diez años

que afirma que un vino está *bouchonné* y luego precipitarse a explicar que es la hija de unos vinateros mormones.

Del mismo modo:



El símil omnívoro

Cuando todos los personajes utilizan las mismas imágenes

Desde su despacho de la esquina en la última planta del Edificio Building, Joseph Third IV observó las torres de

oficinas de Metropolis City, todas más bajas que la suya. Fundador y presidente ejecutivo de los más exitosos fondos de inversión de riesgo en el área de los tres estados, Third IV inspiraba a todos los hombres de negocios el miedo que sólo conocen los hombres de negocios.

Mientras miraba desde su ventana, que se alzaba sobre la ciudad como la proa de un gran barco, Third IV comprendió que era como un pirata de esos de antaño, surcando libremente los mares del capitalismo, sólo fiel a sí mismo, abordando barcos de menor calado capitaneados por hombres de

menor calado. Casi podía sentir el viento alborotando sus cabellos mientras se deslizaba sobre las olas…

—Capitán —le dijo su segundo de a bordo desde la puerta—. El amotinado está preparado para pasarlo por la plancha.

—Pasadlo ahora mismo por la plancha. Que luche por su vida.

—Sí, señor —le dijo su segundo de a bordo como si alzara un sable en el aire—. Y haremos que ese contable también se dé una vuelta por la quilla.

En ocasiones un personaje determinado puede tener una visión de las cosas que

crea una nueva imagen metafórica para la historia, que, acto seguido e inexplicablemente, adoptan todos los demás personajes de la novela. Desde luego, esto ocurre porque ésa es realmente la visión del autor, y, una vez que éste ya ha informado al lector, se cree con la suficiente libertad para proceder como si esa idea fuera compartida por todos los personajes.

Este error puede provocar que el lector deje de leer, molesto, o que se quede con la impresión de que esos dos personajes han estado hablando telepáticamente o pasándose papelitos a sus espaldas. Cuando esto afecta a todos

los personajes de una novela, puede ocasionar en el lector una momentánea sensación de descolocación de la realidad que le hace seguir avanzando en el libro a trompicones, como si se hubiera perdido o se hubiera saltado el capítulo donde todos los personajes comentaban lo muy parecidos que son un fondo de inversión de riesgo y un barco pirata. En ambos casos el lector se recupera, pero la novela no.



El apagón informativo

Cuando el narrador, de repente, no nos lo cuenta todo

Pensé en la bonita cara de Fafnir, blanca como la cera por el miedo cuando se la llevaron los esclavos. Debía haber un medio para reprogramar a esos desalmados *cyborgs*. Estaba sudando de tanto pensar en cuál podía ser la solución. Todo estaba en juego. Al final me volví hacia Jake y le conté mi plan:

—Esto es lo que haremos…

Los pájaros cantaban en los

árboles y el sol empezaba a brillar entre las nubes mientras yo hablaba. El aire tenía efluvios de primavera.

—¡Es un plan brillante! —dijo Jake cuando se lo acabé de explicar—. Nunca sospecharán nada semejante. Pero ¿has solucionado el enigma que nos planteó el robot esbirro del coronel Frown?

—¡Desde luego! —mientras se lo explicaba una leve llovizna empezó a caer. Los árboles temblaron por la húmeda brisa, rezumando un aroma arbóreo.

—¡Es magistral! —dijo Jake cuando acabó de entenderlo—. Es una

solución diabólicamente astuta. Me gustaría ver la cara de Frown cuando le salgas con eso.

—Eso tendrá que esperar.

Nos metimos de un salto en el ciberporsche y nos dirigimos raudamente a la confrontación que nos aguardaba.

Aquí el autor nos oculta lo que piensa un personaje para mantener el suspense. Pero como durante un tiempo hemos sabido sin ningún problema lo que le pasa a ese personaje por la cabeza, que ahora, bruscamente, nos veamos privados de sus ideas nos parece poco

natural. Ocultar cierta información importante una vez que la escena está en marcha provoca al lector un sentimiento de frustración parecido al de estar leyendo un documento censurado, en el que está tachado en negro justo lo que él más desea saber.

Una solución drástica es no escribir escenas donde los personajes tengan que decir ciertas frases o escenas donde reflexionan sobre cosas que no quieres que el lector sepa.

Vidas marginales:
Puntos de vista que hay que

evitar

El testigo ocasional

En la medida de lo posible no deben emplearse personajes que hagan el trabajo de una cámara de seguridad. Nos referimos a esos personajes fugaces que añaden su voz narrativa a la historia porque han sido testigos de un hecho que el autor desea mostrar. A veces este recurso puede funcionar, particularmente en historias que ya presentan varios puntos de vista. En las

novelas que sólo adoptan el punto de vista de uno o dos personajes esto es desconcertante y más dañino que beneficioso.

El sabio Salomón

Los autores que intentan escribir desde el punto de vista de un personaje que es más inteligente que ellos deberían plantearse si eso es una buena idea antes de ponerse manos a la obra. Nosotros creemos que acostumbra a ser una mala

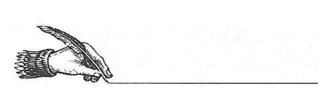
idea escribir desde el punto de vista de un personaje que es como Dios en persona, todo perfección. De la misma forma, escribir desde el punto de vista de un yogui o un místico que han visto la luz y lo saben todo puede recordar a un programa de radio de consultas psicológicas.

El rey Lear visto por su capa

Escribir desde el punto de vista de una cuchara, desde la visión del mundo de un

mosquito o de la lira de Nerón por lo común es desaconsejable. En este caso el autor se enfrenta a la tarea de convencer al lector de que esa cuchara sabe teclear y que le interesan los asuntos humanos (a menos que sea una novela «literaria», donde estas cosas ocurren sin más comentarios). Escribir un libro con estas características es muy difícil, estas perspectivas tan forzadas suelen acabar saliéndole al autor por la culata. Así que, a

menos que sientas una pasión interior que te supera por contar la vida secreta de una tostadora, es mejor que consideres al propietario de esa tostadora como posible protagonista de tu novela.



El pasado cambiante

Cuando los tiempos verbales cambian de forma

impredecible

Los doctores le decían que sólo la ciencia médica más avanzada habría podido diagnosticar su enfermedad, y tras meses de misteriosos síntomas que desconciertan a los médicos tradicionales Rally había encontrado al mejor diagnosticador médico de todo el Medio Oeste, el doctor Fenton.

Como ella es una devota cristiana, cuando Rally supo que el doctor Fenton era un seguidor de la Iglesia Científica Cristiana, lo que significa que no sólo era un científico sino también un cristiano, ella sabe que ése

era el doctor que Dios le tenía predestinado para ella.

Aguardando en su sala de espera, Rally había observado los pósters tan inspiradores que adornaban las paredes. Sí, era un lugar para la esperanza, se dijo a sí misma. Parecía flotar allí, como el Superman de la pared.

La puerta se abre y el doctor Fenton, un hombre con una fe heroica en una profesión de descreídos, la llama a su consulta.

—Ya tenemos los análisis, Rally. Me temo que los resultados no son buenos. Tienes la enfermedad de las

gatas locas. Y muy avanzada.

Rally se quedó impresionada y dice:

—¿La enfermedad de las gatas locas? ¿Y qué me va a pasar?

—A menos que te dispares ese tiro en la sien que lo arreglaría todo al momento, la enfermedad seguirá su curso hasta que todo tu cuerpo sufra un colapso gatuno —él la mira con tristeza y meneó su cabeza—. ¡Cómo me gustaría poder ayudarte!

—Oh, doctor Fenton. Ojalá hubiera sido una enfermedad tratable.

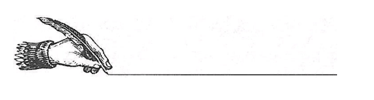
—Todas son intratables, Rally. Ahora reza conmigo. Reza conmigo

mientras todavía puedes.

A menudo, llevado por el arrebato de la inspiración, el autor empieza a saltar de un tiempo verbal a otro sin ser consciente de ello. Mientras cruza una habitación un personaje puede viajar desde al presente al pasado y volver al presente de nuevo. Un fuego que había sido provocado arde ahora. Los perros ladraban cuando han trotado detrás de su amo. El lector por lo general puede descifrar estos saltos temporales pero pronto se encuentra con que no está haciendo otra cosa. Más que estar en tensión cuando el héroe corre hacia la

escena del accidente y se encuentra a la heroína viva de milagro, se conforma con alegrarse si consigue estar seguro de que eso ya ha ocurrido.

Revisa siempre con cuidado los tiempos verbales de las frases antes de enviar tu manuscrito a un editor.



Un pasado insoportable

Cuando prácticamente sólo se emplea un tiempo verbal

Guardé mi secreto durante todo el tiempo que estudié Derecho y nunca nadie sospechó nada. Fui contratado por una firma de prestigio y pasé tres años hasta que me hicieron socio. Temblaría la monolítica estructura de la jurisprudencia norteamericana cuando revelase lo que nadie sospechó.

Permanecí fiel a mis creencias mientras trabajé dentro del sistema y trabajé más duro que nadie para disipar todas las sospechas que mis principios ocultos pudieran suscitar. Trabajé más horas facturables que

ningún otro abogado en el bufete. ¡Ja! ¡Qué idiotas! Pronto lo sabrán todo y comprenderán cuán profundamente socavé sus arraigadas creencias en el sistema.

Un día tras otro me estremecí de placer en mi escritorio de roble macizo, la puerta de mi despacho tan cerrada como el corazón donde oculté mis verdaderas intenciones. El día que me hicieron socio anuncié la verdad que oculté durante tanto tiempo en mi corazón, esto es, que yo, Archie Teuthis, era un anarquista.

Nuestro idioma es una lengua rica y

llena de matices elaborada para satisfacer las necesidades de sus hablantes. De la misma manera que tenemos muchas formas de decir «Me estás molestando», nuestro idioma tiene varios tiempos verbales que nos permiten expresar cualquiera de los modos en que una acción puede desarrollarse en el tiempo.

Estos tiempos pretéritos permiten diferenciar entre unos hechos del pasado que pasaban a la vez que otros (***Comía** unos cacahuetes cuando ella le **pegó***); unos hechos que ocurrieron justo cuando acababan de ocurrir otros (*Cuando se **hubo comido** los cacahuetes ella le*

pegó) y una cadena de hechos sucesivos ocurridos en el pasado (*Una vez que se* ***hubo comido*** *los cacahuetes, se* ***había desnudado****, y ella, ni corta ni perezosa, le* ***pegó***).

En el lenguaje hablado el contexto nos permite aclarar cualquier ambigüedad que pueda haber entre las muchas posibilidades. En la ficción este papel recae sobre el autor, que debe diferenciar entre «*peló un plátano*» y «*había pelado un plátano*».

Mediante la correspondencia de los tiempos verbales puedes retrotraerte miles de años para ofrecer una información vital sobre ciertos

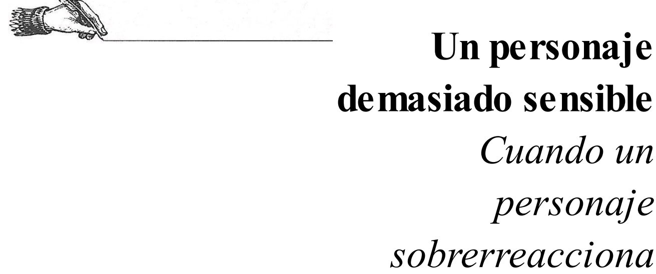
antecedentes de tu historia y luego volver a plantarte en la escena que se está desarrollando en el presente sin ningún esfuerzo. Si no tienes en cuenta las sutilezas de la correlación temporal, tu lector se quedará colgado en la época medieval, esforzándose en comprender por qué en esa corte carolingia aparece una Honda.

12
EL MONÓLOGO INTERIOR

«¡Que les den matarile! —pensó Stalin —. Esos académicos liberales tan estirados es que me sacan de quicio.»

Si nos has acompañado hasta aquí, ya debes tener unos personajes con comportamientos inverosímiles, con vidas disparatadas y con quienes a los

demás no les apetecería nada relacionarse. Consigue que la vida interior de tus personajes sea igual de insufrible utilizando alguna de estas eficaces técnicas para malograr cualquier monólogo interior.



Un personaje demasiado sensible

Cuando un personaje sobrerreacciona

—¿Puedes cogerlo tú? —gritó él.

Yo me eché a temblar por lo

destemplado de su voz, recordando las veces que me había hablado con el tono del amor. El teléfono resonaba agudamente con su timbre, crispándome los nervios, que ya estaban a flor de piel. Cuando descolgué el auricular mi voz temblaba.

—¿Hola?

—Hola. Le llamo de Limpia-Alfombras S. A. y tenemos una oferta especial para usted…

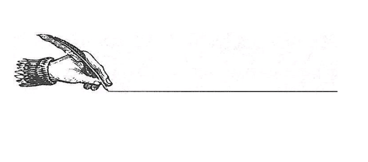
Mi corazón se contrajo con una fría amargura cuando oí esa monótona voz grabada. El mundo se había convertido en un lugar tan cruel, tan

impersonal. ¿Qué había sido del sentimiento de comunidad? ¿Qué había sido de la compasión? Cuando le colgué a la cinta grabada de esa empresa de venta por teléfono mis ojos recayeron en una foto enmarcada de mi chihuahua, *Fido*, que había desaparecido misteriosamente en unas vacaciones en Cancún. Las lágrimas acudieron a mis ojos cuando pensé en el pobre *Fido*, solo y perdido en este mundo despiadado. «Ojalá Dios te guarde», le susurré desde mi corazón mientras las lágrimas me corrían por las mejillas.

A veces un autor sustituye unos hechos dramáticos por las exageradas reacciones de sus personajes ante los hechos cotidianos. Este tipo de personajes siempre están al borde del llanto, lanzando gritos o en pleno ataque de risa histérica. La alegría les desborda cuando describen que hay mejillones en el menú. Se desesperan cuando oyen que el tren va a llegar con retraso. Cuando se encuentran a un vecino en el barrio, se sorprenden por tan maravillosa coincidencia. Las heridas de estos personajes nunca se cierran: diez años no borran el dolor de su divorcio, su duelo por la muerte de un ser querido o

la pérdida de un reloj.

A menos que un personaje esté coqueteando con la locura, sus reacciones ante los hechos cotidianos deben ser proporcionales a los mismos.



Cada vez que respiras

Cuando todas las sensaciones se describen con primoroso detalle

—Creo que voy a pedir los mejillones deconstruidos —dijo, sonriéndome de

esa manera en que siempre me sonreía.

Le devolví la sonrisa, sintiéndome levemente anhelante.

—Creo que yo pediré la mousse de algarrobas —dije. Dejé el menú sobre la mesa, mi anhelo estaba dando paso a un sentimiento de gratitud por su mera presencia.

Alargó su mano y tomó la mía, su contacto hizo que me recorriera una oleada de amor.

—¿Aún quieres que vayamos a un hotel? —me preguntó.

Sentí un leve tensión, puede que incluso fuera ansiedad. Había pasado

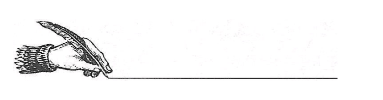
tanto tiempo desde que habíamos pasado una noche juntos que yo temía a mis propios sentimientos cuando realmente estuviéramos los dos solos otra vez.

—Te deseo —dije yo—. Eso es todo lo que sé.

Cuando decía esas palabras una profunda relajación me sobrevino. Era como una mezcla de amor, miedo, desmayo y lujuriosa confusión, junto con tal vez un amago de flojera en las piernas.

No es necesario que relates paso por paso cada parpadeo o emoción de tu

personaje. Estas emociones no constituyen acciones por sí mismas. Pueden servir para que se desarrolle una escena o para que veamos las reacciones de los personajes ante los hechos descritos en esa escena, pero si anulan la descripción de hechos, lo que tendremos entonces no es una escena sino una sesión de psicoanálisis.



El personaje impasible

Cuando el personaje no

reacciona ocurra lo
que ocurra

Pero cuando él apartó las mantas de aquel cuerpo desnudo no descubrió a su esposa sino a la guapísima Verónica, su más brillante y entregada estudiante, llevando tan sólo un tatuaje de Leonard Cohen.

—Hola, Verónica —dijo el catedrático Johnson—. ¿Qué estás haciendo aquí?

Ella, entre sollozos, sacó una pistola de debajo de la almohada.

—Estoy aquí para matarte —le explicó.

—¿Por qué? —dijo él—. Nunca te he hecho nada.

Ella se incorporó, ofreciendo una maravillosa visión de su joven cuerpo desnudo. La luna hacía brillar su inmaculada piel y su negro pelo le caía sobre los hombros como una capa. Ella dijo:

—¡Me pusiste un cinco!

—Estaría dispuesto a reconsiderar tu nota si me hicieras un favor —dijo el catedrático.

—Oh, ¿cuál? —preguntó ella, apartando la pistola y colocándola entre sus jóvenes pechos, los ojos con el brillo de quien está dispuesto a ser

complaciente.

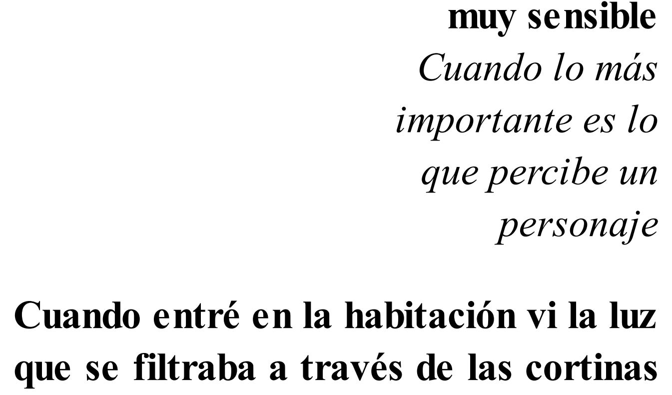
—Necesito que alguien cuide mi gato durante dos semanas en abril porque me voy de viaje a Cancún. ¿Podrías encargarte tú?

Aunque es cierto que las vidas emocionales de los personajes no deben describirse hasta su más leve parpadeo, éstos deben tener una vida emocional. Si alguien pierde su trabajo, debe sentirse enfadado. Cuando un personaje se cae desde un quinto piso debe sentir miedo. El autor no puede salvar la situación haciéndole decir únicamente: «¡Qué mala suerte!»

De hecho, el autor debe dar cuenta de los pensamientos y los sentimientos de sus personajes de vez en cuando, incluso aunque no esté pasando nada espectacular. Si no lo haces así, parecerá que el personaje ha dejado de tener pensamientos y emociones. Y a menos que estés escribiendo una novela de zombis desde el punto de vista de un zombi, pronto perderás toda tu credibilidad como autor.

Cuando hagas esto intenta no hacerlo maquinalmente: *Se sentía desilusionada. Estaba petrificada. Habían herido sus sentimientos*. Por lo común las emociones deben mostrarse

indirectamente, a través de la combinación de pensamientos, frases introductorias de diálogos y descripciones de sensaciones físicas.



Yo es que soy muy sensible

Cuando lo más importante es lo que percibe un personaje

Cuando entré en la habitación vi la luz que se filtraba a través de las cortinas y olí el dulce aroma de los

ambientadores de los árboles del jardín. Pude sentir la tibieza de la recién llegada primavera en el ambiente. Vi que Jim había tomado asiento en el sillón, que necesitaba que le limpiaran la tapicería. Pude ver también las marcas de grasa donde sus brazos habían descansado.

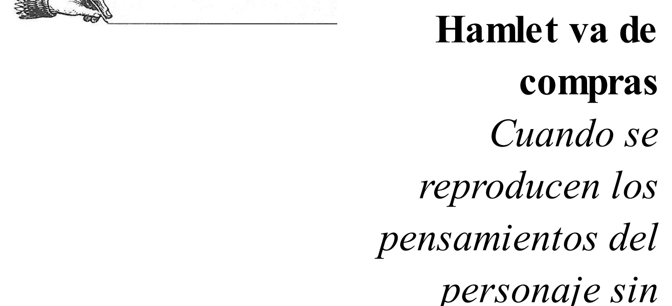
—Hola, ¿cómo te ha ido con el doctor Fenton? —oí que me decía Jim. Entonces sentí que unas ardientes lágrimas empezaban a deslizarse por mis mejillas.

En ciertas ocasiones el punto de vista del personaje se interpone entre el lector

y la escena, por el procedimiento de ir contando repetidamente que si ve tal objeto o tal otro, que si oye todos los ruidos y siente cada sensación. En vez de «El lápiz voló por los aires, derecho hacia mi ojo» tenemos «Yo vi que el lápiz volaba por los aires…» En vez de «Los bramidos de los marsupiales resonaban en la noche» tenemos «Yo oí los bramidos de los marsupiales que resonaban en la noche».

Esto hace que el lector se distraiga de lo que está ocurriendo; hace que se desvanezca la experiencia del lector. A menos que lo más importante en tu historia sea lo que siente el personaje

ante ciertos hechos, es mejor que nos des el hecho en sí.



Hamlet va de compras

Cuando se reproducen los pensamientos del personaje sin motivo ni razón

El amable susurro del batir de las alas de las luciérnagas, mezclado con el dulce zumbido de las propias luciérnagas, creó un telón de fondo

que era como una sinfonía de trinos. Una de sus frases melódicas captó la atención de mi oído, y miré, hasta que descubrí que su autor era un tordo.

Oh, ese tordo me hizo recordar a mi segunda esposa. ¿Por qué la dejé? Me hacía cruces. Yo era un hombre bueno y decente, totalmente capaz de amar a otra persona, de abrir mi corazón al amor. Lo sabía desde mi primera mujer, a quien amé apasionadamente y con toda la timidez de la juventud. De hecho, ahora que lo pienso, ¿por qué dejé a mi primera mujer? ¿Fue por inexperiencia? ¿Fui egoísta? Quizás no era tan buen

hombre después de todo…

Los manuscritos de los autores impublicables con frecuencia están plagados de pasajes en los que el protagonista hace balance de su vida. A veces se describe primorosamente toda una escena —un paisaje montañoso de una belleza conmovedora, con el protagonista solo en un muelle durante la puesta de sol— sin otro motivo que colocar a ese personaje en un escenario romántico donde pueda repasar su vida. En otras ocasiones una escena presenta un personaje que hace cosas que facilitan ese inventario general de la

propia vida, como cuando el protagonista recoge las cosas de su casa en una mudanza, ordena su armario o mira un álbum de fotos.

Aunque alguna reflexión ocasional puede ser la transición hacia una escena, o una pincelada en una escena, una reflexión nunca debe ser la escena. Si tu personaje necesita hacer balance de su vida, muéstrale el respeto que se merece y deja que lo haga en privado.

Hombres de inacción

No sólo los personajes que

hacen balance de su vida son lo que decide que una novela sea impublicable. Un rasgo muy común de los manuscritos impublicables es una desproporción manifiesta entre la vida interior de los personajes y sus acciones. Un paseo delante de dos bloques de edificios es ocasión para escribir veinte páginas con un monólogo interior sobre la cantidad de cosas que se pueden deducir de una persona por los zapatos que lleva. Un vistazo al océano

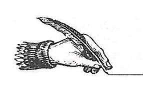
durante un paseo en barca da pie a un capítulo entero sobre la ecología de los arrecifes de coral y las lecciones que nos ofrece para llevar una vida respetuosa con todos los integrantes de la Humanidad.

El novelista primerizo, como toda persona que quiere escribir una novela, tiende a iniciar su tarea con un nutrido arsenal de pensamientos y sensaciones, años y años de minuciosas observaciones, exégesis de los relatos de Conan, elaboradas y

detalladas ideas de cómo deberían ser las cosas. Durante años el novelista impublicable ha guardado esas cosas dentro de sí, sabiendo por experiencia que sus amigos y compañeros de trabajo están mucho más interesados en hablar de las cosas que realmente pasan, están a punto de suceder o han pasado. No tienen mucho interés, que digamos, en lo que el novelista piensa sobre el declive actual del pensamiento.

Y por eso lo suelta todo en su novela, página tras página, porque finalmente puede expresar todo eso, ya que nadie se va a apartar de él para tomar otra copa dejándolo con la frase en la boca. El novelista impublicable debe recordar que sus potenciales lectores son personas que, al igual que sus amigos y compañeros de trabajo, no le soportan todo ese rollo. Ésta es la razón por la que las novelas publicadas suelen empezar con escenas

en las que pasa algo, siguen con escenas en las que pasa algo y continúan con escenas en las que pasa algo hasta el final, ofreciendo tan sólo algún monólogo interior relevante escrito con gracia.



El disco rayado

Cuando un personaje tiene los mismos pensamientos una y

—Bueno, joven Huckleby, ¿qué tiene que decir en su defensa?

El huérfano, vestido con harapos, rebuscó en su confusa memoria para darle al archidiácono la respuesta que podría cambiar su vida —y la vida de su hermana Nell la Andrajosa— para siempre.

El archidiácono golpeteó con sus dedos en su mesa y arqueó una peluda ceja sin dejar de mirar al muchacho.

Nell la Andrajosa no había reparado en esfuerzos para ayudar a preparar a Oliver para este juicio,

porque si él daba la respuesta correcta, su destino sería bien distinto del que habían tenido hasta entonces. Por eso era tan importante que diera esa respuesta.

El archidiácono carraspeó. Sacó su pesado reloj de oro del bolsillo y lo miró detenidamente.

Oliver pensó en lo muy diferente que podrían ser las cosas en el futuro tanto para él como para su hermana si el archidiácono aceptaba que fuera a la Escuela Superior de Manualidades Recreativas. Después de eso nada volvería a ser igual.

—Ahora, joven, ¿puede decirme

por qué quiere usted inscribirse en nuestra Escuela Superior de Manualidades Recreativas?

El desarrapado huérfano se removió nervioso en su asiento, consciente de todo lo que dependía de las palabras que fueran a salir de su boca. ¡Esas palabras serían fundamentales para la suerte de su hermana, y de él! ¡Oh, si sólo pudiera hacer memoria!

Por fin, completa y plenamente consciente de las palabras que estaba a punto de pronunciar, Oliver confió en la entusiasta ayuda e indicaciones de su hermana y en la bondad del

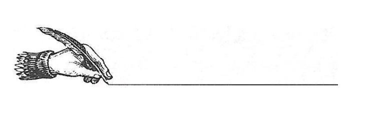
Señor y habló:

—¡Porque me gustan las cabras! —dijo, y lo lamentó al instante, pues como todos los desheredados de Aguas Lodosas sabía que era la única cosa que nunca debía decirse al archidiácono de la Escuela Superior de Manualidades Recreativas.

En la vida real, los monólogos interiores a menudo son repetitivos. Tras concebir una idea, uno continúa desplegando este tema en su mente durante una conversación consigo mismo de unos veinte minutos sin perjuicio alguno. Sin embargo, si reproduces todo ese trajín

mental directamente en tu novela, tus personajes pueden empezar a parecerse mucho a un ordenador averiado en una película hecha antes de que nadie tuviera ordenadores.

Informa de ese pensamiento una sola vez. Daremos por supuesto que la opinión de ese personaje sigue siendo la misma hasta que nos digas lo contrario.



Doctor Jekyll y míster Hyde

Cuando el personaje y su voz

interior no coinciden

La porcelana del vagón restaurante del Orient Express tintineaba cuando el tren enfilaba otra abrupta curva en su camino hacia Hong Kong. Los pasajeros allí reunidos estaban aguardando a Remi Martin, el más famoso detective belga. Los había convocado allí para revelarles quién había asesinado a la condesa.

—... Y entonces me planteé quién podía habeg pegpetgado este cgimen tan hogendo —dijo Martin caminando entre las mesas—. ¿Acaso ega ella la

única que había tenido la opogrtunidad de cometeg este cgimen? «Non», me dije a mí mismo. Aquí hay más cgímenes de los que pagece.

Martin se acercó a la mesa donde estaba el profesor Rasmussen con su tímida sobrina.

—No podía seg el pgofesog, pogque, señoges —dijo quitándole sus blancos guantes al académico—, el pgofesog… ¡no tiene manos!

Los reunidos ahogaron una exclamación al ver al descubierto las prótesis de madera. Martin se acercó a la mesa donde el mayor Basurovski estaba sentado con su asistente, el

sargento Liloff.

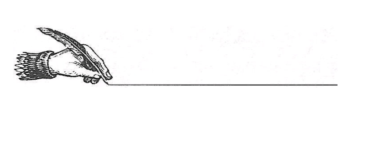
—Estuve geflexionando sobge el extgaño compogtamiento de nuestgos amigos del Éjegcito… —su voz fue enmudeciendo cuando de repente se dio cuenta de que haber encontrado un mono en las maletas del mayor hacía hora y media lo había cambiado todo — o quizás no sea tan estgaño. Puede que sea demasiado pgonto para deciglo —parloteó.

«Hay que joderse —pensó el canijo detective—. ¿Por qué tengo que hacer este papelón cada vez? Parezco un perfecto idiota.»

Si describes a un personaje que es un matón callejero, no sólo sus diálogos, también sus monólogos interiores, deben reflejar el vocabulario y la dicción de un delincuente de barrio. Esta discrepancia entre el lenguaje interior y el exterior puede darse de diferentes maneras: la inteligencia de un personaje puede aumentar o decrecer en un instante cuando dicho personaje se encuentra sólo con sus pensamientos, su clase social puede cambiar, su sexo puede quedar tan confuso que —y esto es muy inquietante— se diría que ha cambiado. Aunque puede haber —de hecho debe haber— cierta distancia entre lo que le

pasa a alguien por su mente y cómo se comporta esa persona ante el mundo, el lector ha de poder detectar cierta conexión entre ambas realidades.

Un problema relacionado con éste es:



Siempre jóvenes

Cuando el autor cumple años sin darse cuenta

A la mayoría de la gente le hubiera dado miedo el portero negro de la

puerta, pero Ida no era como la mayoría de la gente. La cantante y líder de la banda punk Dinamita pa' tus Viejos estaba acostumbrada a que la gente tuviera miedo de ella. La gente la miraba como si estuviera a punto de sacar una navaja automática. Con sus *piercings* y sus tatuajes, sus pelos de punta y su exceso de maquillaje Ida estaba total, pero total total.

Debido a la fama que había conseguido con su banda la gente siempre la miraba, pero esa noche ella iba a la sala Galileo Me Mata, en el centro de la ciudad, el local más al

loro, y se había maqueado a fondo. Cuando salió a la calle después de arreglarse llevaba sus mejores mallas con unas atrevidas botas de charol. Y había decidido ir sin el sujetador. Tenía unas tetas bonitas y como era una chica mala las iba a enseñar.

—Perdona, tía, pero tu nombre no está en la lista —le soltó el negro con un tono que hubiera intimidado a la mayoría de la gente.

—Tío, métete esa lista por el culo —le contestó Ida y se lo quedó mirando fijamente.

El negro fue el primero en bajar la vista y mirar para otro lado. Ida había

vuelto a ganar. Colgándose su mochila al hombro entró en el local dejando plantado al negro.

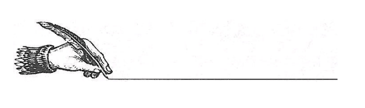
Si eres un individuo maduro que escribe sobre los jóvenes de hoy en día, no dudes que tus días de juventud pueden ser uno de tus mejores recursos para escribir tu novela. ¿Qué te pareció el mundo cuando lo viste por primera vez? ¿Qué te pareció ser un recién nacido? Sí, algunas cosas nunca cambian, y si plasmas esos sentimientos ya tienes mucho ganado para crear a un joven creíble de principios del siglo XXI.

Pero otras cosas sí cambian, y si no

sabes qué cosas han cambiado, tu novela sobre un joven actual se quedará en pañales. Cuando crees un personaje de este tipo debes estar al corriente de cómo habla la gente ahora. El argot cambia, los estilos de vestir cambian, cambian las actitudes ante el sexo y el trabajo, hasta los cuerpos cambian. Y cuanto más del momento sea un detalle, más fugaz puede ser. Fíjate: en el año 2005 «El peligro comunista» o «El escudo antimisiles mundial» ya sonaba como algo que Mr. Burns le podía decir a su fiel Smithers en la serie *Los Simpson*. Para describir a un personaje de la sociedad contemporánea, debes

conocer a fondo esa sociedad.

Está bien que uno emplee el lenguaje con el que está familiarizado —de hecho, te lo recomendamos—, pero a menos que escribas sobre los primeros y fracasados experimentos criogénicos, sería mejor que situases la trama de tu novela en una época en que ese lenguaje fuera el más corriente.



La venda preventiva

Cuando el autor se adelanta a

Y así fue como nos encontramos con que nuestro amor triunfaba; todos aquellos impedimentos para su consumación, que nos había parecido tan formidable, habían sido vencidos, y ahora nos encontrábamos juntos en nuestra casa de la isla, embargados por la felicidad mientras los delfines nadaban abajo, en la bahía, felices y sin desvelos. Había sido increíble cómo todo había salido tan a la perfección. Si yo misma leyera nuestra historia en un libro, ni yo me lo podría creer.

—Tú eres mi luz en mis horas más oscuras —le dijo su marido, Flavio Cipolla, con lágrimas en los ojos.

Yo sonreí, pensando que era casi imposible creer que alguien dijera eso en la actualidad, y, más increíble aún, que alguien se lo tomara en serio. Sonaba como la frase de una película mala. Pero ¡es tan distinto cuando pasa en la vida real!

Aquí, el esforzado escritor, que ya no puede seguir negando por más tiempo que está escribiendo un pestiño, intenta eludir las críticas reconociendo los errores mayúsculos que presenta su

novela. Incluso puede hacer que sus personajes justifiquen ese problema comentando que como así es la vida real… no hay nada que criticar. Pero es que esto es una novela, y no vas a engañar a nadie.

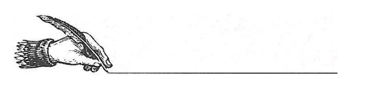
Como en esos programas de deshabituación de sustancias nocivas para la salud, el primer paso es reconocer que se tiene un problema. Pero los lectores no aceptarán las coincidencias inverosímiles de tu novela o tu prosa previsible sólo porque reconozcas que tienes un problema. Tienes que solucionar ese problema. Un error relacionado con éste es tratar de

mantener el suspense haciendo que el personaje niegue lo que es una obviedad flagrante:

> *¡Ja! Me reí sólo de pensarlo. Mi nuevo novio, ¿un vampiro? ¡Imposible! Sólo porque nunca lo vea durante el día, tenga la piel extremadamente pálida y dé unos misteriosos paseos por las noches y luego vuelva con cara de satisfacción, y a todo esto, mis amigos vayan desapareciendo uno tras otro… ¡Es ridículo! No existen los*

vampiros en la vida real. Voy a desechar esa idea de inmediato.

Cuando se descubre el pastel —que el novio de la chica es un vampiro— nadie se sorprende. Si quieres ocultarle algo al lector, escóndelo bien. No sirve de nada que el protagonista reitere varias veces que eso no es así o que no pasa nada.



Qué verde era mi valle

Cuando un

personaje se desentiende de la escena para recordar

Cuando llegó a la fiesta de aquellos pijos de Manhattan, Betty Jo sintió que una ola de aburrimiento la asaltaba. Cómo deseó poder volver a su casa, con su familia, rasguear su banjo en el porche mientras el abuelo Lee tocaba el violín. ¡Oh, las cálidas noches de su juventud en el Sur! Mamá cocinaría una olla de callos mientras papá fumaría su pipa de picadura en una esquina con los perros

de caza dormitando a sus pies.

Cuando las baladas se hubieran terminado ella se quedaría allí sentada durante horas, mirando las estrellas y apartando de su cara los mosquitos y los murciélagos. El aroma de los magnolios y de esos platos tan humildes era más agradable que cualquier elegante perfume francés.

Dos horas más tarde, se fue de la fiesta sin haber hablado con ninguno de esos estirados neoyorquinos. Ya en el taxi se entregó por completo otra vez a los recuerdos de su hogar.

Como el autor no tiene mucho interés en

describir la escena en la que ha colocado a su personaje, a veces se lanza a fantasear sobre algo que le parece mucho más interesante.

> *Ella comenzó a ver cómo debía haber sido en el pasado aquella discoteca.*

> *Miré por la ventana y recordé la pureza de las nieves del Ártico.*

> *Empezó a imaginar lo diferente que hubiera sido todo si Reinaldo hubiera estado allí.*

Es perfectamente aceptable que un personaje imagine cómo debían ser las cosas en otros tiempos y otros lugares si la información que se aporta con ese pasaje es importante para la trama, y si la escena en el tiempo real acaba desarrollándose. Sin embargo, si esas imaginaciones o recuerdos suplantan lo que ocurre en el tiempo presente, los lectores se preguntarán por qué el autor se molesta en llevarnos a una fiesta si luego su personaje no va a hablar con nadie ni va a bailar.

QUINTA PARTE LOS MUNDOS DE LAS MALAS NOVELAS

Sería una larga y dura batalla, Jim lo sabía, y él tendría que librarla solo en su mayor parte, pero algún día los hombres podrían decidir no llevar calzoncillos en Delaware.

De la misma forma que tus personajes tienen una vida exterior y otra interior, el mundo de tu novela también tiene una vida mental. La vida exterior es el escenario, el mundo físico en el que transcurre la historia. Pero muchos autores utilizan el mundo de su novela y lo que ocurre en él para colocar un mensaje subyacente, dando pie a lo que podríamos llamar «la vida interior de la novela».

Mientras el mundo exterior de una mala novela tiene muchas cosas en común con los mundos de otras novelas malas —árboles, edificios, gatos—, todos los autores impublicables parecen

querer endosarnos un mensaje con el que están dispuestos a machacarnos como que hay Dios. Las filas de los novelistas en ciernes están llenas de negadores del Holocausto, de hombres que se plantean si las mujeres realmente tienen alma, de seguidores del Dalai Lama. Éste es un criterio valiosísimo para rechazar un manuscrito. El mensaje profundo de cualquier novela mala también es el más sólido argumento conocido para combatir denodadamente la libertad de expresión y defender la creación de la Policía del Pensamiento.

Ya sabes que, técnicamente hablando, el lector es incapaz de sacar

conclusiones por sí mismo. Por ello tu mensaje debe quedar claro, no lo expongas en unos términos ambiguos, ponlo en cada página. Dedica largos pasajes a explicar que esa escena en concreto es la prueba de que «el criminal siempre paga». De vuelta a la comisaría el sargento O'Reilly debe decirle a su compañero: «*Ves, Jack, el criminal siempre paga*». Pero es posible que el lector todavía no lo haya pillado. Incluso puede que el lector esté en desacuerdo. No dudes en añadir una escena en la que ese personaje que tampoco está de acuerdo con su mensaje sea ridiculizado, humillado y finalmente

aplastado por un ascensor fuera de control. ¡Enhorabuena! Acabas de asegurarte que los lectores de *Todos los ladrones van al Infierno* no vuelvan nunca a leer otro libro escrito por ese autor.

Pero antes de que uno divulgue su mensaje, debe preparar el escenario: dónde y cuándo transcurre la novela, su ambiente social; ésos son los ladrillos y el cemento con los que se construyen la mayoría de las novelas. No obstante, la mejor solución para ti es omitir todo esto sin más. Ten al lector preguntándose todo el rato dónde están sucediendo esos hechos, en qué época histórica viven tus

personajes y si en algún momento hacen deporte, toman un baño o se lanzan desde un precipicio. Intenta crear un absoluto vacío donde, de vez en cuando, se materialicen un teléfono o un par de pechos respingones cuando tu personaje tenga intención de echarles mano.

¿Que tu novela es de unos espías que operan tras el Telón de Acero? Escribe un primer capítulo muy largo en el que un personaje llamado Annabelle come chocolate y piensa en sus problemas de peso. ¿Que estás escribiendo una obra de ciencia ficción donde se libra una guerra contra unos hombres cactus de una inteligencia superior venidos del

Planeta Uf? Saca tus escenas de batalla de las campañas del general Patton teniendo buen cuidado de que todos los rifles y cañones tengan un añadido tipo «hiper-», «plasma-», «ciber-». Además, lo ideal sería que esos hombres cactus suelten tacos decimonónicos cuando son heridos. Tampoco olvides que el único adjetivo que debes emplear para caracterizarlos es «verde». Incluso una historia de amor que transcurra en un barrio residencial de Connecticut puede desconcertar a ese lector al que nadie ha advertido de que en las historias de amor en Connecticut se habla únicamente de «la casa», «el

restaurante», «la ciudad», y que es el lector el que debe esforzarse en imaginárselo todo.

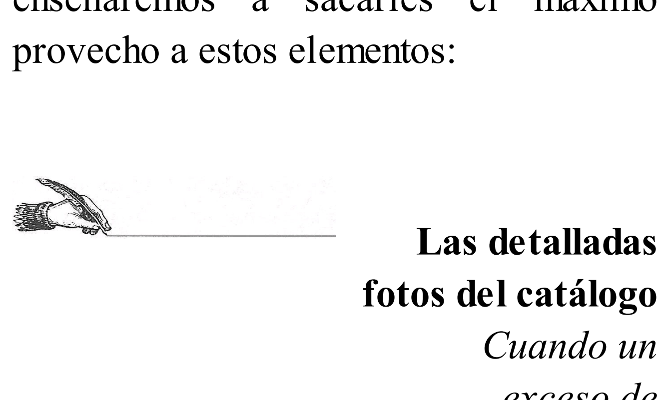
Ahora que ya sabes cómo destrozar una trama y desbaratar personajes, destruir regiones enteras y sistemas filosóficos es el siguiente paso lógico. A continuación te indicamos unas estrategias básicas para que tu mundo de ficción sea inhabitable.

13
LOS MARCOS DE LA ACCIÓN

Era una ciudad como cualquier otra

Las variopintas personas que pululan por las calles, los edificios que se alzan muy por encima de las apestosas alcantarillas, el mismo cielo azur, son oportunidades que no puedes desperdiciar para frustrar, alarmar o

disgustar a sus lectores. Ahora te enseñaremos a sacarles el máximo provecho a estos elementos:



Las detalladas fotos del catálogo

Cuando un exceso de tecnología, zapatos, refugios atómicos… interrumpen la acción

Por primera vez desde que le habían

asignado la misión —coño, por primera vez en toda su carrera como agente secreto internacional—, Roger Destroyer se preguntó si iba a volver a la central. Arrancó el motor y, quemando las gomas de los neumáticos, se fue de allí a la carrera pues los pistoleros del cártel de Medellín lo estaban persiguiendo como condenados. Recurriría a sus usuales estrategias evasivas, pero él sabía que habría soldados de la Guardia Nacional estacionados a todo lo largo de su única ruta de escape para salir del país.

Roger aceleró y puso la tercera

para sacarles un poco de ventaja a sus perseguidores. El coche era un Montalban del 2006 coupé, con doble suspensión independiente a las cuatro ruedas y neumáticos de gama alta con perfil bajo. Los asientos eran de la piel de cordero más fina, con un diseño bordado en espiga, provistos de reposacabezas anatómicos integrados, con refuerzo lumbar ajustable. Mientras conducía consultó los potentes retrovisores eléctricos antirreflejantes que permitían una magnífica visibilidad incluso en las peores condiciones climáticas. Apretó el pedal del acelerador y el tacón de

su mocasín Ralph Lauren de color burdeos pisó la alfombrilla, que era de la lana de Worcestershire más fina.

Tanto si estamos ante una huida en coche, un arma homicida o en la cama donde dos amantes han consumado su furtiva pasión, el autor debe poner un telón de fondo a esas acciones. Pero aunque ese telón de fondo tiene que describirse, no debe pintarse con unos detalles tan exhaustivos que impidan cualquier conato de acción.

La mayoría de los escritores nunca tendrán este problema. Es más común no encontrarse con ninguna descripción, ni

el más leve amago, que toparse con un exceso descriptivo. Pero cierta minoría de autores obsequia a sus lectores con minuciosos detalles de todas las posesiones del protagonista, el apartamento donde vive y el reloj en el que mira qué hora es.

En algunos casos esto se debe a que el autor, tras haber descubierto que tiene buena mano para las descripciones, intenta utilizarlas para hacer avanzar la trama. Una escena de amor en una habitación de hotel puede consistir en numerosas páginas de descripciones, con unas pocas frases de amor dichas por los protagonistas plantadas allí en

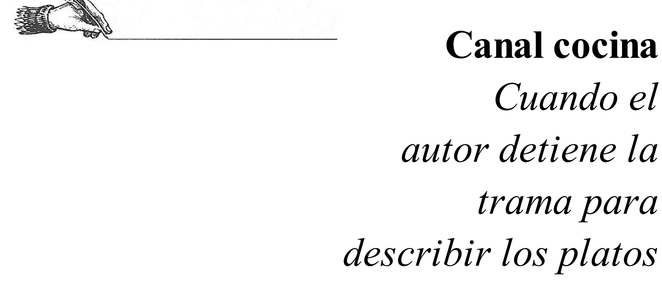
medio. A veces esto se debe a que al escritor le apasionan los detalles relativos a los chismes electrónicos, las armas o la ropa. En estos casos la acción se ve permanentemente interrumpida por pasajes que recuerdan poderosamente a una serie de televisión que hace publicidad indirecta de una serie de productos.

Aunque la típica novela sobre chicas de hoy en día debe contener obligatoriamente algunas escenas de descripciones babeantes de zapatos de marca, y un tecnothriller debe ser algo más que un esbozo narrativo recalentado para sentir el vértigo de las nuevas

tecnologías, con un poco se puede conseguir mucho. Y el momento más adecuado para estas descripciones es antes de que empiece la verdadera acción, o cuando el protagonista está en una emboscada a la espera de poder reaccionar, no cuando está corriendo para ponerse a salvo mientras dispara como un loco su pistola Ruger SP 101 de acero inoxidable y 750 gramos de peso con retroceso reducido pero lo suficientemente compacta para que pueda llevarse escondida en los bolsillos de la mayoría de los pantalones.

Las tendencias imperantes en el

mundo audiovisual han llevado a esta variante cada vez más popular:



Canal cocina

Cuando el autor detiene la trama para describir los platos

—Es un restaurante famoso por sus mariscos —dijo Roger Destroyer mirando a Mariano del Pueblo. Si Del Pueblo llegaba a sospechar que era un agente encubierto de la DEA, Roger nunca saldría vivo del restaurante.

El camarero les trajo los platos que habían pedido, pero cuando estaban a punto de atacar la comida los interrumpió el guardaespaldas de Del Pueblo, Barrigón. Mirando con el ceño fruncido a Roger, Barrigón se inclinó para decirle algo al oído a Del Pueblo. La alarma se apoderó del rostro de Del Pueblo, pero de inmediato su característica expresión de fría crueldad volvió a él mientras miraba a Roger con unos ojos distintos. Con un ademán despidió a Barrigón, sin dejar de mirar fijamente a Roger. Y entonces dijo tranquilamente:

—Bueno, Roger, ¿no te apetece comer todo lo que hemos pedido? Vamos a comer juntos como dos hombres civilizados que van a hacer su último almuerzo.

El buey de mar de Del Pueblo estaba servido en un lecho de mousse de *saucisson garni*, con un untuoso gulash de vegetales de temporada. Roger había pedido la *vieux morse* del menú del día, pero también tenía una generosa ración de áspic de alcaparras *à la ancienne*. Se lo comieron todo con deleite, junto con un *chutney* de *lapin au chocolat*, saboreando cada bocado. Como buenos gourmets que eran los

dos, permitían que los sabores inundaran sus papilas gustativas sin prisa alguna. Incluso se ofrecieron el uno al otro pedacitos de sus platos.

Roger sabía que dentro de poco tendría un serio problema para hacerle un hueco al postre. Pero cuando el carro de los dulces hizo su aparición no pudo resistirse.

—Yo tomaré los profiteroles bañados en chocolate a la taza —dijo Roger.

Del Pueblo escogió el mundialmente famoso tronco semitibio de biscuit de pacana. De nuevo se hizo el silencio mientras los dos hombres

paladeaban sus deliciosos platos.

Aunque debería ser obvio que el principio de economía debería aplicarse a las escenas donde la gente come igual que a cualquier otra acción o hecho, los escritores primerizos a menudo se sienten impelidos a darnos una relación completa de los platos de todos los personajes que se han sentado a la mesa, y luego informar al lector de la calidad de cada uno de ellos.

Es cierto que en la vida real la gente parece incapaz de comer algo sin comentar la relativa exquisitez del puré de patatas, pero ésta es una de las cosas

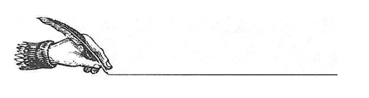
de la realidad que las novelas no deberían imitar. Si tus personajes están comiendo, la única información sobre los platos que debes dar es aquella que permita que la trama avance o que ilustre el humor actual de tus personajes.

Si al sorbete de Roberto le han añadido unas gotas de un veneno de lenta acción, nos encantará leer una descripción detallada de esa escena en que Roberto se está tomando su sorbete. De la misma forma, si Brutus traiciona su nerviosismo no acertando a coger los fideos chinos con los palillos o dejando caer sobre su regazo un pegote de arroz con salsa, por favor, no dejes de

contárnoslo.

De lo contrario, aligera las escenas de las comidas.

Si tu detective es un crítico gastronómico, o tu historia de amor es entre dos chefs, ni que decir tiene que puedes modificar los ingredientes de esta receta, pero incluso entonces no eches el freno a la acción sólo porque acaban de traer el delicioso carro de la *pâtisserie*.



Economías milagrosas

Cuando no se sabe de dónde viene todo el dinero que gasta un personaje

Tras salir de su dúplex en el East Side, Mary Tiesha se detuvo un momento y exhaló un suspiro. Otra audición más de la que no le habían llamado. Habían pasado meses desde que le habían ofrecido un papel. Se sentiría un poco depre si no fuera porque sabía que una buena terapia de compras lo curaba todo. Gracias a Dios ella vivía al lado de Barney's.

Se pasó la tarde removiendo entre las perchas de las prendas más estilosas que se habían visto sobre la faz de la Tierra. De vez en cuando se planteaba si debía irse y apuntarse a esa agencia de trabajos temporales. De lo contrario, ¿cómo podría pagarse esas tres semanas en Venecia en el Palazzo Splendidorio? Y también necesitaba unos focos nuevos para su salón. Por no mencionar que tenía una cita con José Luis, el manicuro de las estrellas. Ojalá su familia fuera rica, entonces podría relajarse y concentrarse en su arte.

En determinados contextos los lectores desean dejar en suspenso su credulidad y vivir en un mundo de lujos. Nadie se pregunta cómo es que James Bond puede pagarse esos trajes con el sueldo de un funcionario. Pero si esos lujos son demasiado inverosímiles los lectores cerrarán el libro. Los personajes que viajan por todo el mundo para seguir a esa misteriosa mujer que les ha robado el corazón necesitan unos fondos para costearse los astronómicos gastos. Los aficionados a volar en avioneta los fines de semana necesitan unos ingresos para sufragar un pasatiempo tan caro.

Los intentos poco elaborados de

justificar los misteriosos fondos con que cuenta tu protagonista pueden salirte por la culata. Las explicaciones deben ir un poco más allá de «De alguna manera John tenía un montón de dinero». Si John recibe una herencia o abandona un prestigioso bufete de abogados para dedicarse a pintar, sólo funcionará si esos hechos forman una parte coherente con el todo que es tu novela. Esto es, la herencia debe venir por una razón plausible y desempeñar un papel importante en la vida del personaje. Ese antiguo abogado de una firma de prestigio debe parecerse a toda esa gente que ha trabajado en un bufete

importante y triunfado en esa profesión. Esto implica, entre otras cosas, que ese antiguo abogado no puede tener veinticinco años.

Sí, tu personaje puede ganar la lotería (o encontrar unos millones en un maletín o heredar un castillo) si tu novela trata de un sujeto que ha ganado la lotería, de la misma manera que tus lectores aceptarán una invasión alienígena si el libro ya va de eso, pero no lo harán si ese elemento aparece, como quien no quiere la cosa, muy avanzada esa historia tuya que se desarrolla en el marco de una reforma agraria (véase Por qué el oficio de

escritor es más difícil que el de Dios).

Los personajes y los escenarios
El Bueno, el Feo y el Malo

Si descubres que has incurrido en el error de colocar a los siguientes personajes en los escenarios que acto seguido se describen, debes saber que ha llegado la hora de que lo arregles.

La mansión Playboy

Algunos libros están habitados únicamente por gente guapa. Esto está muy bien si la acción se sitúa en una agencia de modelos o en el paraíso de los musulmanes. Si la acción transcurre en una comisaría, un instituto o en cualquier otro escenario, los guapos deben aparecer con la misma frecuencia con que se les ve en la vida real.

El anuncio de la loción para después del afeitado

Una mujer muy guapa anuncia

a los cinco minutos de conocerlo que se siente atraída por el héroe de una forma que no puede explicar y que el lector no se puede creer (a este error también se lo conoce como El anuncio del perfume).

Yo también soy socio del club
En este mundo todos los personajes comparten los mismos sentimientos libertarios; todos escuchan con reverencia y asombro a Pink Floyd, todos los

personajes resuelven sus problemas con las flores de Bach…

Sólo para hombres

El escritor, un hombre, crea un mundo en el que todos los personajes de esa sociedad son varones, excepto —ojo al parche— cuando el protagonista necesita relajarse. Esto es muy frecuente en las novelas de ciencia-ficción.

Aparentemente muchos escritores dan por supuesto

que en el futuro todas las mujeres habrán desaparecido.

El club de campo

En este caso todos los personajes son blancos y de clase media o alta. A menos que tu novela transcurra en la Suecia rural, esto hará que tu lector tenga la rara impresión de que se ha producido alguna clase de limpieza étnica.

La parada de los monstruos

En este caso la Tierra está poblada únicamente por seres grotescos e infelices,

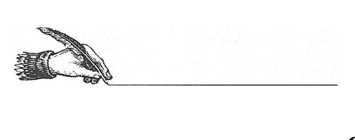
deformes y oprimidos. Cada encuentro que tienen es ocasión de que conozcan a otro malvado matón o una envilecida prostituta adicta a las drogas. Este mundo tiene un estricto código de vestir: todas las prendas deben ser de colores estridentes, de lo más inapropiadas y con manchas. Por razones que se nos escapan los habitantes de estos mundos emplean gran parte de su tiempo en planear migraciones masivas.

14
LA DOCUMENTACIÓN HISTÓRICA

«Llama a la Oficina de Patentes —gritó Edison—. ¡Acabo de inventar el teléjono!»

Cuando un escritor primerizo se sienta para empezar a escribir su novela épica sobre las campañas de Ghengis Khan se

da cuenta de que tiene dos caminos ante sí. El primero es dedicarle al libro horas y horas de meticulosa documentación, cuyos frutos deberá integrar inteligentemente en su historia, consiguiendo que esos conocimientos cobren vida y naturalidad en los personajes y su trama. El otro es el siguiente:



Buenas, soy caballero medieval

Cuando los personajes nos

explican cómo es
su época

El samurái envainó su espada y la dejó sobre la esterilla hecha con hojas de plantas de arroz. Cruzó las piernas según establecían las formas. La geisha le sonrió, extrayendo unas gráciles notas de su *ikebana*.

—Ah, Tamiko —dijo él—. Mañana iré a la guerra, como debe hacer un buen samurái. Y si no vencemos, lo cual sería una ironía, me quitaré la vida, para que nadie del clan Shimecaigo me considere un vergonzoso borrón en nuestra historia.

—Sí —dijo ella sonriendo grácilmente—. Tras clavarte la espada la removerás hacia el oeste, luego al noroeste y finalmente al este, como tus ancestros hicieron siempre que sufrían una derrota.

—Pero —dijo con una pícara sonrisa— al menos en nuestra cultura no se condenan los placeres de la carne, como he oído que ocurre entre los bárbaros del misterioso Occidente. Aquí no es vergonzoso querer disfrutar de una mujer.

La geisha esbozó una grácil sonrisa.

—¡Ahí está! —dijo—. Yo, por mi

condición, soy una víctima de un doble rasero impuesto por esta sociedad patriarcal. Debido al estigma asociado a mi tradicional cometido no puedo esperar a tener un matrimonio respetable, por más que una geisha esté educada en las más sublimes artes y no seamos meras prostitutas.

En esta variante de Buenas, soy la momia, los personajes hablan incansablemente sobre los valores y las normas de su época histórica; por ejemplo, unos vikingos se explican sus costumbres pormenorizadamente los unos a los otros a pesar de que nunca

han conocido a nadie que no sea vikingo.

Otra variante es la del protagonista rebelde que se cuestiona los valores hasta entonces incuestionables de su sociedad, desde el punto de vista de los valores no cuestionados de la sociedad actual. Aunque hasta cierto punto (la heroína que lucha contra las limitaciones que impone el concepto victoriano de la respetabilidad, por ejemplo) este recurso es aceptado por los lectores, asegúrate de que esa postura rebelde puede darse en el mundo que se describe en tu novela.

Una táctica factible es introducir a

un extranjero en medio de la niebla vikinga y aprovechar los malentendidos para plasmar las diferencias entre las respectivas sociedades. De este modo los vikingos pueden explicar sus costumbres sin que se resienta la verosimilitud.

La novela histórica y el desafío de lo desconocido

Cuando una novela transcurre en un mundo con el que el lector no está familiarizado, tanto si es en el País de las

Hadas, en un planeta lejano o en el Imperio mongol, el autor debe trabajárselo más que si escribiera una novela que se desarrollase en la actualidad y en el típico pueblo de su país.

Puedes decir que una escena se desarrolla en Times Square la víspera de Año Nuevo de 1999, y de inmediato el lector se formará una imagen. Dile a tu lector que la acción tiene lugar en el planeta Alfa Nebulón durante el auge de la dinastía Xinth y

la imagen que se formará en la cabeza estará en blanco. Cuanto menos sepa el lector de ese mundo, más trabajo tiene el autor para construirlo. Hablar de España en 1914 requerirá cierto esfuerzo, pero no tanto como si la historia sucede en la Italia de 1514. La China del año 914 requerirá montones de frases para explicar las costumbres locales, los vestidos, los edificios, etc.

Si faltan esos detalles específicos el lector llenará

inconscientemente esas lagunas con los hechos de su propio mundo. Si dices que Galdor de Nebulón se sentó para desayunar y no describes en qué consiste ese desayuno, el lector que desayune un tazón de cereales todas las mañanas en cierto sentido dará por sentado que Galdor desayuna lo mismo.

La ciencia ficción y el género fantástico requieren que el lector cree un mundo que sea coherente y creíble, pero la novela histórica

obliga a que lo que se diga de ese mundo también sea cierto. A tal fin, algunos autores ofrecen verdaderos cursillos sobre la época medieval o la historia militar de China en sus novelas. Si esto funciona, es un magnífico regalo para los lectores; pero la novela histórica debe estar escrita además tan bien como los libros de divulgación más populares, y de una forma similar.

Un recurso que se emplea con frecuencia para introducir

al lector en el período histórico de una novela es que el protagonista conozca a Carlomagno, la reina Victoria o a Benjamin Franklin, una persona de esa época histórica de la que el lector haya oído hablar. Esto puede funcionar cuando el protagonista de la obra es un hijo bastardo que se presenta en la corte o un huérfano que entra de aprendiz en la imprenta de Benjamín Franklin. Si ese personaje no tiene más relevancia en su

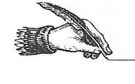
novela que la que tendría una imagen de la Torre Eiffel o del Arco del Triunfo o una *baguette* al principio de una película, lo que debe hacer el autor es sustituirlo por otro.

Lo más importante: si al autor de esa novela histórica la historia le parece aburrida, su novela se resentirá. Como ese autor se salta todos los pasajes donde se da información histórica en sus novelas favoritas, él se decide a hacerle el favor al lector de omitirlos en el libro que está

escribiendo. Aunque su libro se sitúe en la Inglaterra del período Tudor, él ni menciona, porque lo ignora, qué clase de gobierno tenía Inglaterra entonces, cómo se ganaba la vida la gente y si creían en Jesús o en Zoroastro. En algunos casos ese autor salva el problema no diciendo nada, en otros se las arregla describiendo elementos más propios de Xena, la princesa guerrera.

La documentación histórica tiene la misma

importancia que los antecedentes de los personajes en una novela. El autor debe tener buenos conocimientos sobre esa época, aunque algunos de esos datos no aparezcan directamente en la novela. De lo contrario los personajes no parecerán reales y el escenario tampoco.



El iPod de

Zenón de Elea: anacronismos

Platón cogió un lápiz, abrió su cuaderno y empezó otro diálogo.

Pocahontas se desabrochó el sujetador y le guiñó un ojo con picardía a John Smith.

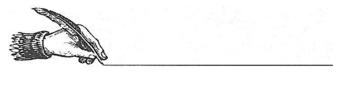
«¿Te vas a acabar ese sándwich», preguntó el centurión.

Muchos novelistas debutantes empiezan con un escenario razonablemente parecido a su mundo más cercano, ya que tienen por la mano los detalles

cotidianos (lo que come la gente, la ropa que llevan, qué cosas hacen con las patatas). Cuando un autor se aventura en épocas y países lejanos, sin embargo, las cosas empiezan a torcerse, y mucho. Sí, claro, todos sabemos que los caballeros de la Edad Media no llevaban pistolas, que Julio César no llegaba al Senado en limusina y que los doctores medievales prescribían ajo y cebolla, no Viagra. Pero en ocasiones un clip, un libro de bolsillo o una piruleta con sabor a cereza acaban asomando en la corte de Carlomagno y, aunque el autor no se dé cuenta de esta incoherencia, no ocurre lo mismo con el

lector, sea cual sea su grado de ignorancia histórica.

Revisa tu manuscrito una y otra vez a la búsqueda de anacronismos. Un simple desliz puede echar por tierra tu saga vikinga.



Yo, Maese Carlomagno, habré a todas vuesas señorías a trasmano

Cuando el autor no maneja

bien el lenguaje de
la época

—Bueno, signor Michelangelo, ¿cómo va ese techo? —preguntó el Papa Julio irrumpiendo en la capilla.

Michelangelo no le respondió nada al principio.

La espalda le dolía terriblemente tras tantas horas de pintar en aquella posición tan incómoda que exigía aquel trabajo. No estaba muy seguro de poder mantener una conversación educada. Pero finalmente se giró de medio lado y miró al anciano Papa con lo que quería ser una cortés sonrisa.

—¡Cuánto bueno por aquí, su Santidad! El techo prospera.

El Papa sonrió mientras se preparaba para sacar a colación el espinoso asunto. Aunque él personalmente era de la creencia que ese artista tenía demasiadas ínfulas, odiaba las discusiones.

—¿Y podría hacerme el favor de darme algo parecido a una fecha de finalización?

Michelangelo resopló irónicamente y al punto perdió la compostura:

—¡Quejas, quejas, quejas! ¡Siempre me venís con esas quejas, Sumo Pontífice! ¿Acaso no veis que

con estos frescos me estoy rompiendo el culo?

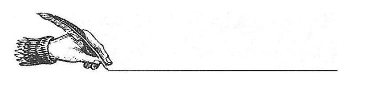
Todos los fans de Monthy Python saben lo divertido que resulta que unos personajes históricos empleen giros actuales. Cuando un anacronismo no es intencionado, sin embargo, el resultado es muy embarazoso. Y estos anacronismos no sólo pueden venir por objetos que sean actuales sino por cualquier cosa que tenga el aire de ser moderna. Es razonable pensar que Juan sin Tierra podría haber sufrido algunas depresiones, pero en cuanto uno dice «el rey Juan estaba deprimido» ya entran en

juego las teorías de la moderna psicología en pleno siglo XII.

El problema de los anacronismos idiomáticos es más difícil de resolver que el problema de los objetos anacrónicos. Uno puede quitar muy fácilmente determinado objeto, pero demasiado a menudo, al intentar reproducir el lenguaje de la época, los autores acaban escribiendo diálogos muy forzados y nada naturales. «*Voto a tales, ¿cómo se está manejando usía, mi señora, en estas tribulaciones de agora que sacuden nuestro bienquisto reino, lady Macbeth?*» no es mucho más convincente que «*Por los peces de*

colores, ¿qué está haciendo para arreglar lo que está pasando, lady Macbeth?».

La única solución a este problema es estudiar tanto la literatura de ese periodo como las novelas históricas que tratan esa época escritas por autores contemporáneos que te parezcan de confianza.



Nunca lo hubiera dicho

Cuando salen a relucir las lagunas

del autor

El arquitecto admiró aquella construcción hecha toda de piedra con unos enormes arcos que tanto se parecía a una iglesia muy grande.

Galileo echó una mirada por el microscopio. Ese átomo resultaba de lo más curioso.

«Pero tengo una Armada a mi disposición», recordó de pronto el presidente. Cogió el teléfono y dijo:

—¿Es el Congreso? ¡Que se ponga!

Si vas a escribir sobre un personaje que tiene unos conocimientos especializados de los que tú careces, sobre todo un personaje cuyo rasgo distintivo son esos conocimientos, lo mejor que puedes hacer es tomar medidas para que esos conocimientos no aparezcan en tu libro con errores. Todas las profesiones tienen sus jergas y nombres para las cosas que suelen emplear. Si tu personaje utiliza uno de esos objetos debe nombrarlo con la palabra que es propia de esa profesión.

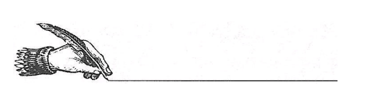
Tu paisajista debe dar el nombre exacto de cada especie que planta, no debe hablar de «esas florecillas tan

bonitas de color rosa oscuro». Tu médico forense debe comentar que «el hígado presenta nódulos necróticos» cuando abre un cadáver, no debe decir «algunos órganos estaban bastante enfermos».

Esto no significa que debas sacarte un máster en biología marina para escribir sobre ese tema. Pero no permitas que tu bióloga marina diga que está estudiando «unos asquerosos gérmenes marinos». Siempre es una buena idea que el autor sepa más de lo que cuenta, de forma que leer libros de divulgación sobre ese tema es una buena idea para empezar. Si no quieres tomarte

la molestia de leer libros especializados al menos coge las ideas básicas y lo que cuentes tendrá el aire del tema.

Quizá no acabes de entender cómo funciona una cadena de polímeros, pero sabrás lo bastante para que uno de tus personajes se beba una buena copa de polímeros para curarse una úlcera.



En un lugar de Alabama

Cuando el autor se inspira inconscientemente

en otros libros y hechos

Y entonces vi cómo el insumergible transatlántico se entregaba a las gélidas profundidades. Era una noche clara, todas las estrellas titilaban como si delicados fragmentos de un temible iceberg se hubieran alzado al cielo y encontrado acomodo allí y tiraran del casco del imponente barco. Fue la insolente arrogancia de la Edad de la Opulencia lo que nos hizo pensar que podíamos construir un ingenio insumergible, pues fuimos ciegos a las masas que se apelotonaban en tercera

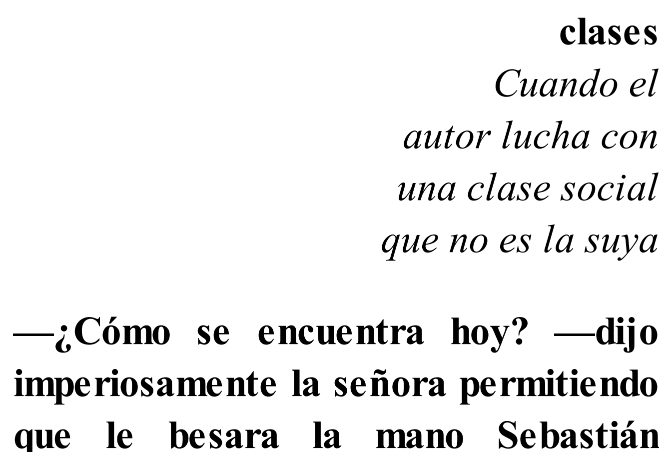
clase. Muchos de ellos se ahogarían pronto porque algunos crueles miembros de la tripulación cobardemente no quisieron abrir las puertas que los mantenían encerrados allí abajo.

Y puedo imaginarme, por ejemplo, a una madre tumbada en su litera con sus dos pequeños, calmándolos mientras las frías aguas del océano iban subiendo poco a poco. Otros, los más ricos, corrieron a lo loco como animales hacia las cubiertas superiores, pero ya era demasiado tarde. Pese a ser de alta cuna también ellos formaron una masa. Algunos

fueron nobles y valientes, se sacrificaron para ayudar a otros mientras llevaban aún sus elegantes prendas de noche. Pero uno en particular se sirvió de un ardid para huir en un bote salvavidas. Incluso llegó a cubrirse con un chal e intentar hacerse pasar por una mujer. Fue una lección, supongo, tanto para los ricos como para los pobres, que creyeron conocer el precio de todo pero que en verdad no conocían el valor de nada, ni siquiera de los cuadros de pintores vanguardistas que algún día serían de valor.

Aunque todos nosotros, salvo algunos académicos (y tal vez incluso ellos), inconscientemente nos imaginamos algunas épocas pasadas a partir de ciertos elementos culturales de la actualidad, no debes limitarte a documentarte en un videoclub. Algunos lectores pueden haberse perdido tal película sobre la locura del rey Jorge, pero otros reconocerán al instante las escenas y detalles que has tomado prestados de esa película. Algunas veces estos préstamos son inconscientes, por lo que es aconsejable detenerse a considerar si esas cortinas de terciopelo que acaban convirtiéndose en un vestido

para esa desesperada belleza del viejo Sur —el clímax de tu libro— pueden sonarnos ligeramente.



La lucha de clases

Cuando el autor lucha con una clase social que no es la suya

—¿Cómo se encuentra hoy? —dijo imperiosamente la señora permitiendo que le besara la mano Sebastián Skeapong, el vendedor de seguros de

los ricos. Los mayordomos se arracimaban a las puertas, lucían inmaculados con sus blancos guantes y sus sombreros de copa. Justo entonces un recadero, un muchacho, se abrió paso entre la multitud y le ofreció a la hija de la señora, la heredera, una tiara de diamantes.

—*Oh, c'est del marquis de London* —exclamó la muchacha entusiasmada, y luego le dio un cachete al muchacho por atreverse a mirarla. Entonces se lo pensó mejor e hizo planes para escaparse con él porque ella estaba en la edad de correr aventuras con el servicio. Su ensoñación fue

interrumpida por Sebastián, que se las ingenió para ponerse a su lado.

—Mademoiselle —dijo en un susurro—, ¿no debería asegurar esa tiara contra los ladrones? El Gato Enmascarado ha sido visto recientemente merodeando por los áticos de la isla de Manhattan.

Mientras tanto, en la otra punta de la ciudad, la más humilde, Tripi y Barragán encendieron sendos cigarrillos de sus pitilleras. Estaban sentados en su casa de recreo, donde las cucarachas y las termitas campaban entre miríadas de jeringuillas.

—Por Zeus —dijo Barragán—. Este caballo está destrozándome el trasero.

Tripi rió y recogió la bolsa de polvo blanco del suelo.

—¡Cuán cierto es lo que dices, querido colega! —exclamó Tripi—. ¡Ésta es la droga más dura que he tomado jamás en toda mi vida!

Desde que en el pasado siglo escritores como Scott Fitzgerald o Edith Wharton escribieran sus novelas, en las que describían a determinadas clases sociales, muchos lectores han apostado decididamente por la movilidad social y

la sociedad sin clases. Si bien no queremos entrar a discutir lo acertado de esas ideas políticas, la experiencia nos indica que las diferencias sociales aún persisten y que, de hecho, son las diferencias más difíciles de salvar.

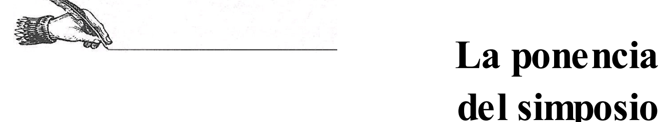
Mediante la documentación podemos conocer los detalles materiales habituales en las vidas de esas personas con las que nunca hemos tratado, pero los sentimientos y actitudes con que se mueven en su mundo no son tan fáciles de captar. Tampoco podemos dar por descontado que los demás piensan como nosotros o aplicar las ideas que inconscientemente hemos tomado de

ciertos programas de televisión y de las viejas películas. La forma en que las personas de una subcultura en particular se relacionan, sus reglas no escritas y sus normas sociales también son difíciles de encontrar en los libros, y los lectores no tardarán en darse cuenta de la farsa.

Si sólo sabes cómo se comporta un duque por la televisión, todo lo que haga el duque de tu novela, la ropa que lleve o las cosas que piense se convertirán en magníficas ocasiones para demostrar que no has conocido a un duque en tu vida. Si nunca has pasado un tiempo en prisión, hay muchas posibilidades de

que tu cárcel se parezca más a un lugar de trabajo donde son muy importantes las duchas en grupo que a una verdadera prisión.

Las investigaciones más útiles en el campo de las clases sociales consisten en frecuentar esos ambientes sociales o hacer una inmersión en lo que los historiadores llaman fuentes primarias: biografías, relatos y documentos escritos por personas de ese grupo social.



La ponencia del simposio

Cuando el autor se pasa con su erudición

La investigadora se sentó en un banco del parque e intentó ordenar sus pensamientos. Miró el césped que brillaba a la luz del sol. Aunque para una persona común aparentemente no fuera nada, ella sabía que 10^{24} moléculas de CO_2 se estaban convirtiendo en glucosa y oxígeno cada segundo por obra de los organismos más diminutos. Pero las glorias del ciclo de Calvin y las posteriores complejidades del ciclo de

Krebs, esenciales para la respiración celular, eran un pequeño consuelo ahora que su marido, Hugo, se había tirado a esa secretaria según las pautas de un apareamiento sexual cuyos orígenes se remontaban a la innovación reproductiva operada en las algas hacía 2,7 millones de años.

Gracias por documentarte a fondo como te habíamos dicho. Sabemos que ha sido duro, e incluso a veces aburrido. Otras veces, en cambio, fue fascinante, y, naturalmente, quieres compartir con el lector esa experiencia de empaparse de conocimientos y abrir las ventanas de la

mente a nuevas ideas. Pero ve con cuidado.

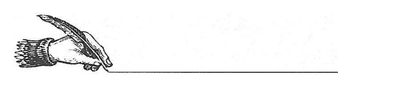
Es admisible que al ver a un camarero tu médico forense vea sólo un montón de órganos a la espera de una autopsia. Y quizás se describirá esa experiencia a sí mismo con términos en latín. Pero es más verosímil que sólo vea a un individuo que le va servir un café con nata y que se plantee «¿No serán demasiadas calorías?», como cualquier hijo de vecino.

Limita los frutos de tu investigación a los pasajes en los que esos conocimientos especializados sean imprescindibles y lógicos. Aunque no

queremos que tu astrónomo mire al cielo y diga: «¡Ah, las nubes… Ah, las estrellas…», tampoco queremos que nos recuerde los principios matemáticos que rigen la formación de galaxias cada vez que remueva un café.

15
EL TEMA

Gregor Samsa se despertó una mañana y se encontró con que se había convertido en un sex symbol



La obertura

Cuando el prólogo es una breve guía del

Prólogo

La vida no es más que destino. El mundo es uno. Y muchos. Nadie puede decirnos cuándo se acabará nuestro mundo o ni siquiera si tendrá un final, un principio o un en medio. Sólo podemos dejarnos llevar por la corriente y por la esperanza que representan los niños.

Ha nacido un hombre. Se arrastra por la vida con sus metafóricas manos y de rodillas, buscando, siempre buscando. Buscando. Sólo para morir con esa pregunta en sus labios: ¿Qué

estoy buscando?

Desde los remotos tiempos en los que la Tierra se formó de los restos de la Gran Explosión Cósmica que originó lo que llamamos nuestro universo, generaciones de humanos se han alzado y conseguido arañar la superficie, todos luchando para ser ellos mismos sin saber si eran seres o simples payasos o sueños del espacio y del tiempo. ¿Logrará alguna vez desentrañar ese caos que es la eternidad el láser de la conciencia? Sólo nosotros tenemos la respuesta. Si es que la tenemos.

Pero como dijo Nietstzche: «Cada

cosa tiene su momento». Y así llegamos al momento de Harry Carruthers, vendedor de seguros, padre, amante y buscador, siempre a la búsqueda.

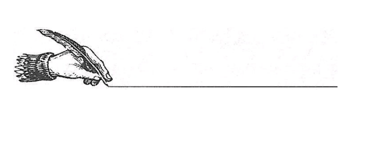
Estás escribiendo una historia sobre un hombre que engaña a su mujer con la canguro y que acaba perdiendo su matrimonio, sus hijos, su casa y la canguro. Pero tu libro en el fondo no trata sobre él, trata sobre todos nosotros. De hecho tu libro trata sobre la condición humana, y quizás, aunque podría ser una inmodestia decirlo, del sentido del universo. Así que, claro,

¿qué mejor manera de definir de entrada la acción que escribiendo un profundo prólogo para tu historia acerca del vínculo entre Harry, el universo y todo lo demás?

El problema aquí es que, para el lector, tú sólo eres un tipo más con una opinión. Para él podrías ser como ese borracho del taburete de al lado que está preguntando al aire: «*¿Usté quiere saberrr cuál esss mi filososfíaaaa? Yo se lo diréee…*» Aún no has conseguido ganarte el respeto del lector y su interés por tus ideas; todavía no has llevado al lector a un mundo en el que esa filosofía juegue un papel clave en lo que ocurre

en tu trama.

El lector paga su dinero para que lo entretengan, no para que lo adoctrinen. Tus ideas pueden ser muy instructivas y fascinantes, pero si fuera eso lo que quisiéramos leer habríamos comprado un ensayo.



La oportuna revelación

Cuando los símbolos son transparentes

Los pensamientos de Vivian eran

como un papilla llena de grumos mientras avanzaba por la autopista de Long Island. Llegaba tarde a trabajar y sintió una punzada de culpabilidad. ¿Podía ser una buena madre y tener un trabajo como publicitaria? Al oír un bronco claxon del coche de su derecha miró hacia allí y vio a un hombre medio calvo y de mediana edad con sobrepeso tras el volante. Tenía la cara roja y sudorosa, y parecía un buen candidato para tener el mismo ataque al corazón que había tenido Mort, quien la había dejado sola para sostener su mundo con sus bien formados y entrenados hombros.

Ella lucharía para no acabar así. Ella se negaba a renunciar a sus aptitudes femeninas para la crianza de los hijos, a pesar de los vulgares y groseros hombres con los que tenía que competir. Y entonces pasó por delante de la valla publicitaria de Lácteos Roger y la inundó el orgullo: había niños sonrientes con bigotes de leche alzando sus vasos pidiendo más. Ella había colocado el anuncio en esa valla, contra la opinión de los hombres de su oficina.

Quizás no era una coincidencia que ella se hubiera llevado la cuenta de esos lecheros. Quizás no era una

coincidencia que su nombre fuera Vivian, que significa «vital». De pronto comprendió que el nombre de su fallecido marido, Mort, significaba «muerte». Sí, la vieja manera de hacer negocios, la manera de los hombres, había muerto.

El mundo de la publicidad se estaba abriendo ahora a las mujeres. Con su nueva y maternal forma de hacer las cosas, la publicidad cambiaría y ella, Vivian, formaría parte de ese nuevo mundo, y esa publicidad sería una parte de ella, una parte de lo que ella podía ofrecerles a sus hijos como madre. «Sí —pensó—.

Y puedo ser a la vez publicitaria y madre». Si sus hijos pudieran entenderlo…

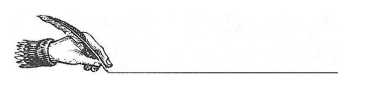
Justo entonces, sonó su móvil y se volvió hacia el altavoz. Eran sus hijos.

—¡Te queremos, mamá!

Es muy satisfactorio cuando la trama y el tema van de la mano para acabar provocando una revelación; cuando los esfuerzos del protagonista aportan un cambio valioso en la perspectiva de las cosas tanto para nosotros como para el personaje. No obstante, cuando los símbolos que provocan esa revelación están colocados de forma demasiado

burda en la peripecia del protagonista para que se caiga del caballo y acabe viendo la luz, el lector no sólo no queda satisfecho sino contrariado.

Los símbolos y la acción no deben ir cada uno por su lado, uno a continuación del otro, marcando una doble acción en la que cada personaje y cada acción desfilan por la historia de forma rígida e independiente. Sobre todo, esos símbolos no deben ser obvios. Aunque una novela no puede existir sin trama ni personajes, tu novela puede funcionar perfectamente si tu lector no percibe de entrada ni uno sólo de los símbolos que esconde.



Perdone a mi amigo, yo no soy así

Cuando el autor disimula

—Colega, esa chati, la pelirroja con ese increíble culazo como unos melones talla XL encima de su cuerpecito de periquita, está buscando cacho, colega, ya te digo.

Bob le lanzó una mirada incitante.

—Humm —le dije, tratando de parecer interesado.

Poco podía saber que esas palabras tan ofensivamente machistas me molestaban sobremanera.

—Y sí, me la voy a llevar a su casa y le romperé la blusa para empezar, pero ella estará como loca y ni se coscará. Y le comeré las dos peras a bocaos, tío, seguro que son carne de primera, nada de silicona, ¿lo pillas, tron? Joder, me la va a poner más dura y larga que la Gran Muralla china.

Suspiré y con cierta renuencia le di un sorbo a mi cerveza. En aquel local de tan mal gusto por todas partes se veían chicas luciendo orgullosas sus

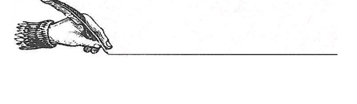
enormes pechos bamboleantes cubiertos por finísimos *bodys*. Sus minifaldas apenas cubrían sus voluptuosos traseros, que ellas meneaban provocativamente. Como Bob, ellas aún vivían en un mundo donde las mujeres sólo tenían su cuerpo para ofrecer, donde no se las apreciaba ni por sus mentes ni por sus cualidades humanas. Suspiré cuando una chica me sonrió con ojos de borracha y se inclinó hacia mí para lucir su exuberante escote, que ofrecía un banquete de buenas carnes a quien quisiera tomarlas. Poco podía imaginar que lo que me interesaba de

ella era su mente.

A veces un autor se debate entre el deseo de tratar ciertas historias y una conciencia culpable de que los demás no lo aprobarán. En un intento de evitar las críticas, va pidiendo excusas a medida que relata esas escenas, señalando que esa sesión de teatro alternativo, esa visita al club de *striptease*, o esos baratos criados para todo del Tercer Mundo le desagradan terriblemente, pero terriblemente, y que él los desaprueba tanto como el que más. Incluso más todavía. Mientras, el autor continúa regodeándose en esas escenas,

relatando lo que cualquiera verá de inmediato que es el mundo de sus fantasías. El resultado a menudo recuerda a una película de los años sesenta sobre los peligros de la prostitución.

Es mejor aceptar que no vas a engañar a nadie. Si te sientes irremediablemente atraído por la explotación sexual, es mucho mejor que abordes ese sórdido material abiertamente que emplear tu historia para entablar una guerra entre tu ello y tu superego.



No se vayan, volvemos después de la publicidad

Cuando el autor reproduce textos de otros

Jared salió de casa de sus padres y se metió en el coche con Shannon.

—¿Qué pasa, colega? —preguntó ella.

Él sacudió la cabeza para alejar la frustración.

—Ya sabes, mis padres. Son tan así… no sé, tan así…

Y entonces por la radio empezó a

sonar la canción perfecta, la canción que lo expresaba todo a la perfección:

—Oye, sube el volumen, ¿vale?

Y los dos se fundieron con el tiempo mientras oían la canción:

Con su disfraces de mentiras
No saben que vemos la cosa muy clarita.
No saben que les vemos la hipocresía
De su engolada y vacía progresía.
Nos han robado el alma
Nos han robado la infancia y la juventud.
Sí, nos han robado el mundo
Con su egoísmo inmundo.

Cuando la canción languidecía con sus acordes finales Shannon suspiró y dijo:

—Era perfecta para ahora, tío, para nosotros dos. Es como si lo hubieran sabido.

—Sí, era justo eso —dijo Jared—. Han dicho todo lo que hay que decir sobre mis padres, sobre esta sociedad muerta y todo este rollo. Ha sido igual que cuando fuimos a ver a ese tío que era consejero sentimental, total.

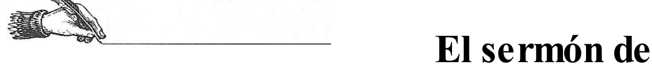
—Sí… qué canción… ***Machaca a los tigres de papel*****.**

En ocasiones al ver que la elocuencia no

le alcanza para la tarea que tiene por delante, el autor se retira graciosamente y deja que su personaje reproduzca un poema, un fragmento de Paulo Coelho o una cita de un discurso de Martin Luther King para transmitir su mensaje. Pero el lector no ha comprado tu libro para saber qué tiene que decir Bruce Springsteen sobre la vida. El lector espera que seas tú el que tenga algo que decir sobre la vida, porque para eso pagamos a los escritores.

En ciertos casos las citas pueden ir muy bien. Suelen funcionar en tramas sobre poesía, música, etc., y donde haya una compenetración entre ellas y las

vidas de los personajes. Las citas también pueden funcionar cuando no afirman directamente el mensaje pero lo amplifican o comentan de una forma indirecta, de manera que el lector no tenga la sensación de que está asistiendo a un sermón sobre el tema del libro. Pero cuando una cita nos pone delante de las narices el mensaje sin más, da la impresión de que el escritor quiera tomarse un rato libre y busque a un autor suplente para que le cubra la ausencia.



El sermón de

sobremesa

Cuando el autor remacha el clavo

—No, tú no lo entiendes, Del Pueblo —dijo Roger Destroyer apuntando el cañón de su pistola sobre la frente sudorosa del rey de la droga—. No se trata de lo que la droga le hace a la gente. Se trata de lo que el dinero hace con la gente. El dinero puede ser lo mismo que una droga. Tú harías cualquier cosa por dinero, de la misma manera que un adicto haría cualquier cosa por su cocaína. Cuando el dinero

pasa a ser más importante que la familia, un trabajo realmente útil y los compromisos con la sociedad, hemos perdido el norte. Por eso tus relaciones con las mujeres —por más bonitas que sean— finalmente te acaban pareciendo vacías e insatisfactorias.

—Me parece notar cierta envidia en tu voz, pendejo —dijo Mariano del Pueblo con sorna.

—¡Ja! —rió Roger—. Cuando uno lo sacrifica todo al dinero, pierde su capacidad para valorar tales cosas. Tú crees que yo envidio tu dinero, pero realmente a la única persona que

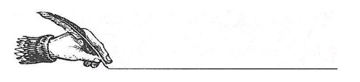
envidio es a esa humilde señorita que tú desprecias y maltratas. A pesar de que la vida le ha dado muy malas cartas, ella ha mantenido su dignidad y su capacidad para amar. Ella es la rica, no tú. Es la capacidad de amar lo que nos hace los auténticos reyes del cártel de la Humanidad.

Como todo hijo de vecino cada personaje tiene su filosofía de vida. En ocasiones el protagonista y el autor comparten la misma filosofía de vida, y el protagonista la expresa por los dos. Empleado con moderación es un buen recurso: puede hacerle sentir al lector

que no sólo está en juego la felicidad de los personajes, sino los valores eternos. También puede hacerle creer que ese personaje es un auténtico compañero, que compartirá sus ideas sobre la vida durante las horas que pasen juntos. Pero el lector también puede tener la sensación de que están dándole la tabarra con un manual de autoayuda.

Otro factor que hay que tener en cuenta es que las reglas para introducir ideas a través de las frases directas de los personajes son más exigentes que para plasmar esas ideas a través de las acciones de los personajes. Las ideas expresadas directamente deben ser

originales, inteligentes o realmente geniales. Puede ser acertado que la trama sea una demostración de la idea de que «el amor puede con todo», los lectores siempre leerán con agrado un libro tras otro sobre ese tema, pero los lectores leerán esos libros por las historias que cuentan. Haz que un personaje suelte un discurso explicando que el amor puede con todo y al lector empezara a nublársele la vista. Todos queremos ver cómo triunfa el amor, pero ni siquiera el más simplón de nosotros quiere que le suelten una larga explicación sobre la increíble fuerza del amor.



El film educativo

Cuando el autor hace trucos con cartas marcadas

Lluvia entró en el Starbucks de mala gana. Había estado en la zona baja del río lavando ardillas, víctimas del último vertido de petróleo de Exxon, y debido a la crisis empresarial que azotaba aquella pequeña población de servicios, no había otro sitio donde

pudiera lavarse las manos. La puerta del aseo estaba cerrada y fue al mostrador a pedir la llave. Los tres camareros estaban juntos, mirándola entre risitas.

—¿Me podría dar la llave de los lavabos? —preguntó ella con su voz más dulce—. Tengo que lavarme las manos.

—¿De verdad? —dijo una chica, su venenoso aliento a tabaco golpeó a Lluvia—. No sabía que los hippies se lavaran.

Los otros cacarearon y chocaron las manos. Uno de ellos metió de una patada la llave bajo el enorme

expositor frigorífico, que parecía mirar a Lluvia con malevolencia mientras exhibía su surtido de azúcares refinados y productos lácteos, una clara amenaza de obesidad para millones de niños.

De vuelta a la calle, las manos quemándole con las oleosas toxinas del complejo industrial-militar, Lluvia se montó otra vez en su bicicleta, cuyo armazón ella misma había hecho con mimbres, e inició el largo camino de vuelta a casa. Durante todo el camino los hostiles automovilistas la insultaban desde sus ventanillas e incluso intentaban hacerla caer.

—¡Tú, chica, párate!

Lluvia vio a un poli muy gordo y cabreado haciéndole señas para que se detuviera.

—¿No sabes que es ilegal conducir así, guarrilla? —le dijo y escupió sobre una de las ruedas de la bicicleta.

—¿Conducir cómo, agente? —preguntó Lluvia.

—Venga, no te hagas la tonta —dijo él y empezó a escribir en su cuaderno de multas.

Mientras ella estuvo allí, a punto de llorar por el dolor que le producía el veneno que le cubría las manos, hombres vestidos con trajes pasaban a

su lado comiéndosela con los ojos y asintiendo aprobadoramente a aquel policía fascista.

Esto es una versión más elaborada de La crítica audaz, en la que cada personaje, situación y escenario están en el libro para expresar una injusticia de tipo político. A veces ciertas editoriales con unos intereses muy determinados publican libros como éste. Esto no significa que se lean.

Si quieres que te lea el gran público, empieza reconociendo abiertamente que tu novela pretende principalmente ilustrar una injusticia. Luego escoge

varias escenas que muestren a tus personajes a lo largo de meses o años; de esta forma esa larga serie de injusticias será verosímil.

Para dar un ejemplo bien conocido, estamos en los días en que Hitler gobernaba en Alemania, y vamos a ver cómo se desarrolló desde sus inicios la persecución contra los judíos. Pero no sólo vamos a seguir a Ismael en su camino hasta el trabajo y vamos a ver cómo es maltratado de veinte maneras distintas por cada alemán que pasa. Lo seguiremos durante varios meses, viendo cómo va cambiando su situación a través de la experiencia de varios

personajes. A veces Ismael será uno de ellos, y otras él sabrá cosas por boca de otros. Y sólo ocasionalmente Ismael olvidará sus problemas en brazos de Ruth.

En ciertos casos un autor impublicable sostiene una posición que comparte todo el mundo, pero la defiende como si estuviera librando él solo esa batalla. Si ese autor presenta de forma estridente sus argumentos, como si los lectores no compartieran la idea de que maltratar a los animales es malo, el lector se mosqueará y finalmente se rebelará. Sí, tienes una opinión, pero ¿por qué nos la cuentas a gritos?

Otra posibilidad es escribir una novela que exprese una creencia que nadie en el mundo comparte. Esta tendencia se divide en tres categorías principales:



Marchando una lavativa de colon

Cuando las ideas del autor no conectan con las del lector

Antes de salir de casa hice mis habituales ejercicios, añadiendo varias

series de musculación de nalgas e ingles. Después de limpiar las máquinas me encaminé hacia la comisaría, lleno de confianza en mí mismo y embriagado por la jamara energía que los ejercicios habían liberado en mi casa, que había escogido por sus propiedades geománticas.

En la esquina de la 88 con Broadway una mujer se quedó pasmada cuando pasé a su lado, estupefacta por el poderío que irradiaba mi presencia. Para mi sorpresa, resultó ser una de los Elegidos. Clavando en mí sus ojos de

color violeta y avellana ordenó:

—¡Señor de los Increíbles Ochenta, tumbaos!

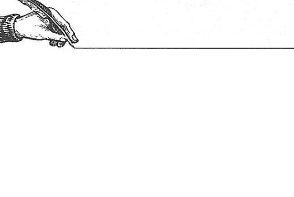
Entonces supe que no dedicaría la siguiente hora a solucionar el asesinato de Kapolski como había planeado, sino a insuflar mi jamara energía a aquella maciza Elegida mediante la penetración de Heinlein.

La vida tiene muchos caminos. A veces el camino que hemos elegido nos lleva lejos, muy lejos del camino más transitado. Y eso es bueno, ¿qué sería de nosotros si todos estuviéramos de acuerdo? Sin embargo, en una novela

destinada al gran público es aconsejable detenerse un momento y considerar si la mayoría de los lectores compartirán nuestras ideas sobre el mundo.

Sí, seguramente la palabra «jamara» algún día estará en boca de todos. Pero la forma de acelerar que ese día llegue no es escribir como si ese día ya hubiera llegado. Si no sigues las opiniones más extendidas es recomendable que utilices un enfoque más sutil para persuadir a tus lectores.

A veces es sólo una idea la que desentona:



Obsession, by Calvin Klein (Ése es judío, ¿verdad?)

Cuando el autor no se da cuenta de que expone su monomanía

—¿Por qué no me llamas alguna vez? Podríamos comer juntos —dijo la chica con una sonrisa tímida y coqueta. Ella empezó a apuntar su número de teléfono en un posavasos de papel.

Cuando ella frunció el ceño al

escribir el número, el alma se me cayó a los pies. No era más que otra de esas guarrillas que se acostaban con cualquiera. No podían evitarlo. Y no lo hacían porque disfrutaran del sexo. Las mujeres no obtienen más placer del acto sexual del que obtengo yo rascándome la picada de un mosquito. Es por puro narcisismo, un ansia sin límites de que las vean siempre «atractivas». De hecho, esas guarras, en el fondo, son todas lesbianas.

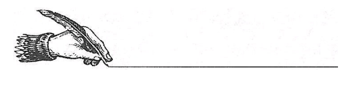
Quizá nunca te han introducido un enema por un extremo de tu sistema digestivo mientras salmodiabas: «Ven a mí,

energía jamara, ven a mí», pero tienes una creencia que asoma en todo lo que escribes.

Incluso puede suceder que la opinión que sostienes no sea infrecuente, pero la ferocidad con que la defiendes sí que lo es. Muchas novelas hablan de la duplicidad de las mujeres, pero pocas lo mencionan en cada una de sus páginas. Cuando eso se convierte en un *leitmotiv*, puede ser lo suficientemente desconcertante como para alejar al lector y hacerle recelar. Puede parecerle como si el escritor hubiera construido todo un universo de ficción con el único fin de pasar de contrabando un alegato

en defensa de sus fobias.

Las opiniones infrecuentes deben ofrecerse con moderación y deben eliminarse si el lector va a acabar pensando sólo en eso. Y es mejor presentarlas como opiniones, no como verdades indiscutibles. Recuerda que si te pones a contar una historia, tu objetivo real es contar una historia, no exponer la hipocresía del sistema de promoción de los profesores universitarios, los graves daños que ocasionan las endodoncias, los beneficios de los cambios de hora según las estaciones…



La voz de la bestia

Cuando la opinión del autor es universalmente odiada

El Kommandant lloró cuando soltó la mano del agonizante Simon. A pesar de todos los esfuerzos de los doctores de las SS, y de los guardias que se habían ofrecido voluntariamente para atender al enfermo en sus horas libres, muchos de los pobres internos de Auschwitz estaban sucumbiendo al

tifus del que sus cuidadores habían intentado protegerlos. Los guardias incluso se vieron forzados a quemar los cuerpos en vez de darles una digna sepultura. Y encima los predecibles artículos de los periódicos de los aliados seguirían hablando de «los campos de la muerte».

El Kommandant tembló de pura rabia al pensar en cómo sus hombres y él mismo se habían quitado el pan de la boca para que los prisioneros enfermos pudieran comer, y en cómo se los había demonizado por ello.

Algún día, pensó, sus sacrificios serían reconocidos.

Tal vez crees en esas ideas con toda tu alma. Tal vez piensas que los verdaderos hechos han sido ocultados por determinados grupos con ciertos intereses o por la CIA. Tal vez piensas que tu novela por fin desenmascarará esa conspiración y permitirá que los lectores conozcan la verdad.

O quizás pienses que una opinión desquiciada e iconoclasta te ayudará a vender el libro. ¿Qué tal un libro en el que los niños adoren a los pederastas? No habría mejor publicidad que ésa. La gente se lo quitaría a los libreros de las manos.

No. Tanto si quieres expresar una

convicción personal como si sólo quieres escandalizar, nunca llegarás a las librerías. Un editor puede sentarse y prestar atención a tu libro: aunque no tardará más de un minuto en rechazar tu novela, lo va a seguir leyendo para saber hasta qué punto eres un ser inmundo y lo seguirás siendo por siempre jamás.

SEXTA PARTE EFECTOS ESPECIALES Y ENFOQUES NOVEDOSOS. NO LO INTENTES EN CASA

«¿Que cómo me lo hice para ser el protagonista? ¡Fácil! Me follé al autor.»

Llegados a este punto algunos pueden creer que les hemos desalentado innecesariamente y en exceso. Esperamos que entiendas que el verdadero amor exige pasar ciertas pruebas. Si hemos sido duros contigo ha sido para animarte a escribir mejor tu novela, haciéndote consciente de la difícil tarea que supone escribir un libro.

Pero ahora llegamos a ese apartado donde hacerlo «lo mejor posible» no basta. Vamos a abordar unas escenas tan

erizadas de peligros que sería una irresponsabilidad por nuestra parte no advertírtelo sin rodeos ahora para lamentarlo después.

Cuando se trata de sexo, chistes y dárselas de posmoderno, los temas que ahora vamos a analizar, debemos hacer hincapié en que si hay algo que no se te da bien, no lo hagas. Déjalo estar y escribe otra cosa, porque, sinceramente, una escena de sexo mal escrita o una broma sin gracia es peor que la ausencia de bromas o sexo. Igualmente, debemos advertirte que las estrategias de los posmodernos tratadas de forma poco hábil son la forma más fácil de quedar

como el culo.

Ofrecerle al lector una escena de sexo que sólo esté bien a medias es como regalarle a una chica medio gato. Regalar medio gato no es regalar algo medio mono. Lo mono es el gato entero. Lo contrario te hará quedar pero que muy mal. Una escena sexual que sólo esté medio bien no será medio interesante, de hecho esa escena se apuntará en el debe del autor y conspirará contra todas las otras páginas que la rodean.

Un chiste fallido no es únicamente un chiste con el que el lector no se ríe. Es una pérdida de tu credibilidad como

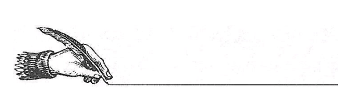
autor, pues desanima al lector a reírse de tu siguiente chiste, y con cada nuevo chiste fallido, es menos probable que aguante hasta ese chiste del capítulo 11 que es tan bueno.

Ir de posmoderno y fracasar en el intento no es ser medio brillante, medio ocurrente, medio genial, es dar la impresión de que el empuje del autor se ha desinflado y borrado del mapa —como esos dibujos que hacen los niños en sus pizarras mágicas, que basta con agitarlas para que lo dibujado desaparezca—, y que, para compensarlo, el autor ha mezclado al azar trozos de otras novelas, cartas y

tablas de gimnasia.

Cualquiera de los siguientes crímenes contra las novelas puede impedir la publicación de tu libro. Si incurres en bastantes de estos errores, acabarás logrando que no se publique ninguna novela firmada por un autor cuyo nombre sea parecido al tuyo, por si las moscas.

LAS ESCENAS DE SEXO



Una escena

moralmente aceptable

Cuando el autor corre un tupido velo

El fiero pirata la empujó hacia cubierta y rió cuando le arrancó el vestido.

—¡Resístete todo lo que quieras, preciosa! —gritó—. ¡Ahora no escaparás de mis garras!

Un poco después ella se sintió liberada de sus manazas de acero. Estaba viva y salva, pero —¡Dios mío! — ya no era virgen. Y lo que era peor,

estaba enamorada.

A veces el lector se lee un libro sólo por los pasajes más excitantes. No tiene sentido escribir una tórrida novela si no retratas los hechos más escabrosos. Los días en que Rhett Butler se llevaba a Scarlett O'Hara escaleras arriba, fundido en negro, y luego el sol amanecía al día siguiente, se los ha llevado el viento.

Cuándo hay que besar a la chica y contarlo

A menos que te dediques al porno, el hecho de incluir una escena sexual que no tenga nada que ver con la trama de tu novela debe ser considerado muy cuidadosamente. En ocasiones eso es justo lo que se necesita para enriquecer las relaciones de tus personajes, hacer la lectura más amena o sencillamente hacerla más picante. Sin embargo a veces es como el enojoso *spam*. Establecer un juicio al respecto es tan complicado

que nosotros no nos atrevemos a ofrecerte unas pautas que sirvan para cada situación. Pero a continuación te exponemos algunos puntos que conviene considerar.

- ¿Esa escena sexual permite que la trama avance o forma parte de la subtrama? Esto no significa que el hecho de acostarse con su entrenador de kárate vaya a cambiarle la vida a la protagonista para siempre. Puede ser algo mucho más sutil. Quizás

el entrenador de kárate es quien le da la confianza a la protagonista que necesita para enfrentarse a Pollutio Manufacturing Inc. por esa sospechosa multiplicación de celacantos en Arroyo Fétido. O tal vez algo que él le cuenta sobre la vida en Japón le da la clave para solucionar el asesinato de Kapolski. Si puedes hacer algo así, tu escena de sexo parecerá menos gratuita. Sin embargo, una escena

sexual contada con todo detalle, sin vergüenza alguna y absolutamente gratuita también puede funcionar… cuando funciona. Tu criterio (o el de tu amigo más sincero) será quien tenga que juzgarlo.

- ¿Esa escena sexual de tu novela es casi idéntica a otra anterior? Por «casi idéntica» queremos decir que presenta a los mismos personajes haciendo el amor en las mismas circunstancias. Aunque una escena

donde unos recién casados hacen el amor puede ser una gran escena, si la repites puedes incurrir en la segunda felación en la lavandería, y ser de lo más aburrido. Tampoco sirve que tus personajes intenten una nueva postura más arriesgada. Pero puede funcionar si lo hacen en un compartimento de tercera mientras se hunde el Titanic.

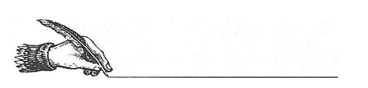
- Un buen momento para evitar una escena sexual

es cuando a uno no le apetece escribirla. Muchos géneros literarios funcionan muy bien sin que haya sexo explícito de ningún tipo, y si te incomoda escribir esas escenas es probable que al lector también le incomode leerlas (véase Instrucciones de montaje).

Relatar escenas en que un malvado maneja un fetiche repulsivo para dejar clara su depravación no es del todo una buena idea. En una época

en que los fetiches se están convirtiendo en ese objeto indispensable para los profesionales urbanos más sofisticados, muchos de tus lectores pueden molestarse si haces que tu malvado, Nefasto, sea aficionado al *bondage* para ilustrar así su naturaleza diabólica. La solución es que Nefasto sea un cerdo desconsideradamente cruel con su chica, no que sea un cerdo desconsideradamente cruel que a veces ata a su

chica.



Los relatos del *Penthouse*

Cuando el autor se salta los preliminares.

Cenicienta empezó a respirar entrecortadamente cuando su príncipe apartó los sutiles cortinajes que cubrían suntuosamente los laterales de la cama con dosel. Ella podía oír los

trinos de los estorninos justo al otro lado de la ventana, que ofrecía un delicado paisaje verde a la tibia luz de la puesta de sol.

Cenicienta le sonrió cuando se acostó a su lado, y entonces ella vio todas las mañanas que le depararía su felicidad, la misma que sentía ahora. La mano del príncipe fue hacia su hombro y le bajó el camisón para revelar sus danzarines pechos, y entonces él llevó la mano de ella a su palpitante y excitado miembro.

—Chúpamela —le dijo, y ella inclinó la cabeza lascivamente, ansiosa por complacerlo.

El deseo es una cosa muy curiosa. Puede adoptar muchas formas maravillosas. El porno, con sus exclamaciones habituales y sus obligados adjetivos, también tiene su tiempo y su lugar.

Pero el porno tiene un tono característico, que no casa muy bien con la mayoría de las escenas de amor. Si el objetivo principal de esa escena es la consumación del amor, no de la lujuria, el autor debe centrarse en los sentimientos y en las caricias, no en el tamaño de los pechos y la firmeza del pene. De hecho, hacer demasiado hincapié en estos aspectos puede crear la impresión de que el novelista está

presente en la habitación, como un *voyeur* que se está excitando al ver cómo esa pareja hace tiernamente el amor.

E incluso cuando esa escena no es tierna ni sutil sino decididamente guarra debe haber una transición desde el lenguaje de todos los días al idioma del sexo duro y los fluidos goteantes. Aunque el sexo y el humor son muy difíciles de plasmar en una página, también es demasiado fácil acabar escribiendo una escena de humor cuando se intenta describir una escena de sexo. Dejar que tus personajes empiecen esa escena mediante una buena dosis de

preliminares eróticos te ayudará a asegurarte de que, cuando llegue al acto sexual en sí, el lector ya esté preparado para acoger la expresión «palpitante miembro» con el espíritu que requiere el momento.



Hazañas sobrehumanas

Cuando el hombre cumple

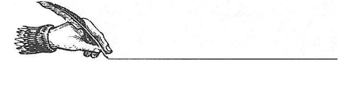
Elevó a la corista por los aires y la dejó caer, empalándola con su pene duro como una piedra. Ella chilló y al

instante se corrió, una, dos, tres, cuatro ¡cinco veces! Él continuó alzándola y dejándola caer con sus fuertes brazos, y siguió incluso después de que la chica hubiera quedado inconsciente de tanto placer. Cuando estaba a punto de tener un orgasmo como un terremoto, él no pudo evitar felicitarse a sí mismo. No estaba mal para un cincuentón que ya llevaba echados diez polvos.

Es evidente que las personas nacen con distintas capacidades. Algunas personas pueden cargar una pesada maleta por una escalera sin que les cueste ni una

gota de sudor. Algunos pueden dar saltos mortales, caminar sobre las manos, o hacer malabarismos con espadas de fuego. Incluso hay gente que puede recitar poemas en público sin perder la dignidad. Pero hay cosas que ningún ser vivo puede hacer.

En el pasado, estas hipérboles estaban aceptadas —en las novelas, por ejemplo, de Harold Robbins—, pues se escribieron en una época en la que la gente no hablaba de sexo, y todos dábamos por supuesto que esas cosas las hacían los demás.



Instrucciones de montaje

Cuando en una escena de sexo falta sexo

Él tocó primero su pecho izquierdo, luego el derecho. Entonces ella le acarició su espalda y él acarició la suya. Y entonces lo volvieron a repetir. Después se desnudaron y ella colgó su ropa mientras él doblaba cuidadosamente la suya y la ponía sobre la silla que había al lado del armario. Él dijo:

—Perdóname un momento.

Y se fue al baño y recordó que lo mejor sería perfumar el cuarto con el ambientador antes de irse. Cuando hubo acabado volvió a la habitación donde ella estaba tendida desnuda en la cama. Él se acercó a la cama y miró detenidamente todos los rincones de su cuerpo, empezando por abajo: pies, tobillos, rodillas, pubis, estómago, busto. Ella separó las piernas para facilitarle la penetración. Él la penetró.

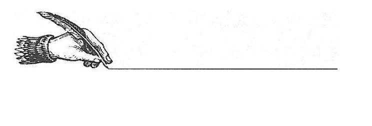
En ocasiones a uno se le hace demasiado difícil teclear esas palabras malsonantes. Te imaginas lo que

sucedería si tu abuelita leyera tu libro y en consecuencia decides que «pene» es el término más adecuado. Pero ¿qué hace tu protagonista con él? Bueno, no será follar… eso es un poco… vulgar… ¿no? ¿Cómo lo diría un médico? Quizá utilizaría una palabra tipo «copular».

¡Eso es! Ahora ya puedes describir sin que te tiemble el pulso lo que tu personaje está haciendo, pues no está utilizando un lenguaje indecoroso.

El resultado será lo más parecido a un folleto médico sobre la disfunción eréctil. Incluso quedará más perverso que un directo «Follaron toda la noche» y más propio del inquietante Norman

Bates de *Psicosis*.



Una prosa de almíbar perla

Cuando el lirismo acaba con el sexo

Cuando se bajó la bragueta el tumescente pene salió a la libre libertad como un grácil muñeco de resorte. Al principio se le veía muy feliz con su reciente emancipación, cabeceando afirmativamente como un pura sangre de carreras. Pero casi de

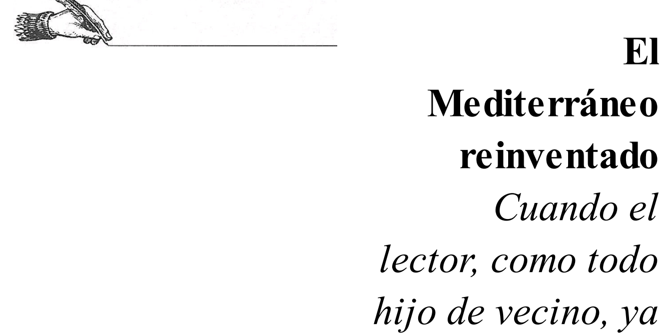
inmediato deseó volver a cubierto. Como un vampiro que temiera la luz del sol, se lanzó de cabeza al rincón oscuro más a mano, arrastrando a Peter tras de sí. Peter se había convertido en un mero apéndice de un pícaro órgano sexual que quería sepultarse en la más luminosa bóveda de Virginia sin ningún temor a las bestias que pudiera abrigar. Y esas bestias, Peter lo sabía, estaban allí. En las estrechas espeluncas que Peter había visto por mor del irrefrenable entusiasmo de su miembro por la espeleología…

La mayoría de las descripciones sexuales no son muy imaginativas, ¿verdad? La conocida palabra de cinco letras, los mismos predecibles actos. Bueno, tú no quieres ser otro aburrido plumífero del montón. Vas a vestir el acto sexual con una estructura metafórica que será inteligente, aguda y poética, todo a la vez. Incluso podrías incluir algunos ocurrentes juegos de palabras.

Por desgracia los tratamientos metafóricos y floridos del sexo casi siempre salen mal. De hecho, el único caso en el que salen bien es cuando el autor intencionadamente intenta que la

arrogancia de un personaje durante el acto en cuestión sea de lo más risible.

CHISTES



El Mediterráneo reinventado

Cuando el lector, como todo hijo de vecino, ya conoce el chiste

—Bueno, ella es muy guapa, y me

gusta un montón —dijo Joe, y luego hizo una mueca—. Pero me parece que tiene lo que yo llamo «la belleza del tordo».

—¿La belleza del tordo?

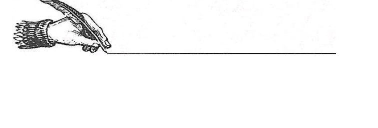
—Sí, cara bonita y culo gordo.

Anna prorrumpió en carcajadas.

—¡La belleza del tordo! ¡Cara bonita y culo gordo! ¡Qué bueno!

En ciertos momentos un escritor relata cómo uno de sus personajes hace una broma o cuenta un chiste que es más viejo que Matusalén. Cuando un personaje utiliza imágenes cómicas o juegos de palabras que casi todo el

mundo conoce, los otros personajes no deben sorprenderse y reírle la gracia. Ellos también habrán oído el chiste.



La *claque*
Cuando los personajes se ríen en exceso

Y Joe concluyó:

—Y así es como gané mi primer millón de dólares. Si hubiera sabido lo que me iba a ocasionar...

—Sí, ya se sabe, a más millones más gorrones.

Ambos prorrumpieron en carcajadas. Cuando Joe recuperó el resuello soltó:

—Mejor tener gorrones que sabañones.

Eso supuso otro aluvión de risas. Elaine se secó las lágrimas y añadió:

—Mejor tener gorrones que tropezarte con los cojones.

Más risotadas.

—¡O tener sabañones en los cojones! —dijo Joe, con lo que Elaine se partió de risa.

—¡O golondrinos en los cojones! —gritó Elaine, tomándose la revancha y haciendo que Joe se cayera por los

suelos de la risa.

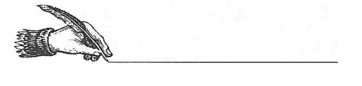
Las carcajadas resonaron y retumbaron por toda la habitación durante varios hilarantes minutos.

Incluso cuando un chiste es realmente bueno, el que tus personajes se mueran de la risa hace que esa gracia pierda su chispa. Es como si el autor se jaleara a sí mismo por sus propias bromas y tiene el mismo efecto que las risas enlatadas de una telecomedia.

Cuando el chiste no hace reír al lector, éste se queda con una sensación de extrañeza e incomprensión, lo mismo que si los personajes se pusieran a

llorar de repente sin que viniera a cuento o empezaran a romper los muebles sin ningún motivo.

Es mejor ser cauteloso y hacer que un personaje sólo se ría de vez en cuando y tan sólo un poco. El personaje que se ríe, y esto es lo más importante, no debe estar allí para demostrar que el chiste es bueno (no te preocupes, ya tendremos una actitud receptiva), sino para demostrar la buena conexión que hay entre los personajes, o que se lo están pasando bien, etc.



Los chistes visuales

Cuando el chiste está en cómo lo pintan

Jimmy llegó a la oficina llevando una gorra de béisbol y una camisa de leñador con unos pantalones a cuadros que no eran los mismos que los de la camisa. Para mayor ridículo caminaba patizambo, a la manera de un palomo. Y a todo esto, ponía una boba cara de ilusión.

—Hola, Mimí. ¿Puedo ver al jefe? —preguntó Jimmy.

Pero antes de que la secretaria pudiera responderle, Jimmy tropezó con un cordón desatado de su zapato, cayendo hacia delante y agitando los brazos como un loco. Primero chocó con un paragüero, con lo que los paraguas salieron volando por los aires. Algunos se abrieron a mitad del vuelo. Apartando los paraguas de su cara, se cayó de culo y también se golpeó con un recio pisapapeles de la mesa, que cayó dolorosamente en sus testículos. Finalmente logró ponerse precariamente de pie, sólo para resbalar con un paraguas y caer de golpe en el regazo de la secretaria.

Los chistes visuales no funcionan en las novelas, por la sencilla razón de que nadie ve las imágenes. El humor de tipo físico puede funcionar ocasionalmente pero por lo general eso se debe a cómo se describe la escena. Si piensas que no sabrás hacer una descripción ingeniosa, no trates de reemplazarla con escenas de caídas tontas y pastelazos.

Evita también

Los chistes de pedos

O los chistes sobre váteres que se desbordan, sobre los

mocos que cuelgan de la nariz o cualquier cosa parecida (véase El grano en el culo).

Los chistes sobre el tamaño

Nos referimos a esos en que una mujer tiene unos pechos muy grandes o un hombre tiene también una parte del cuerpo muy grande, o muy pequeña. A pesar de que se pueden hacer muy buenos chistes con estos elementos —y con cualquier otro—, su sola mención no hace que, automáticamente, el chiste

tenga que ser bueno. No lo es.

Esa señora tan gorda

De hecho, te recomendamos vivamente que evites las bromas que pretendan ridiculizar a una persona por su peso, su fealdad u otras características físicas que se aparten de la media. Eso es poco generoso y poco elegante, lo cual debería bastar para disuadirte de hacerlo, pero si no nos estás leyendo por las lecciones de elegancia que podamos darte,

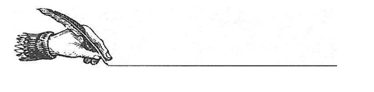
añadiremos que, si lo haces, se pondrán en tu contra todos los lectores con sobrepeso, poco atractivos, etc. Y ten presente que, a diferencia de los escritores, no todos los editores son guapos y delgados.

El episodio de *Seinfeld*

Muchas de las escenas cómicas de las novelas nos parecen demasiado familiares. Esto se debe a que han sido sacadas de alguna serie televisiva o de una

película. Como seguramente habrá algunas personas que están leyendo tu libro que nunca han visto ese episodio donde Elaine queda con el entrenador de lucha libre, habrá quien piense que esa escena robada es muy brillante. Y lo era, cuando Jerry Seinfeld y Larry David la escribieron. Ese préstamo, sea consciente o no, no le parecerá tan brillante a quien haya visto ese episodio.

DÁRSELAS DE POSMODERNO



Buenas, soy el autor

Cuando la novela es autorreferencial

La página en blanco, por Newton Showalter

Newton Showalter estaba ante su escritorio con una página en blanco[1].

«¡Qué me ha llevado —pensó

Newton— a dedicar mi tiempo a crear mundos de ficción que sólo yo conoceré porque tengo la costumbre de borrar todo lo que he escrito al acabar el día!»[3]

«Haré una lista —decidió Newton Showalter al instante— para definir los límites de lo expresable.»

Y aquí tenemos la lista que confeccionó Newton Showalter, que les aseguro que reproducimos con toda exactitud[4].

- Como todo hombre blanco poscolonial doy por supuesto que el impulso creativo es algo que

conviene agitar antes de usar, como el pene.

- **El tardocapitalismo es mi mhy76bgtvfs-destino, el pesado de mi gato, *Bartok Show*, que está paseándose por el teclado, irónicamente ha vuelto a romper la suspensión de la credulidad...**

Para el tema que tratamos aquí ser posmoderno debe entenderse como cualquier referencia consciente del autor a otro autor, a la novela como ficción, a la escritura como una serie de manchas de tinta sobre el papel o cualquier otra cosa que ponga de manifiesto la

naturaleza artificiosa de la novela o ficción.

Debería ser inmediatamente obvio que todas esas cosas conspiran lisa y llanamente contra el propósito del novelista de escribir una historia que el lector pueda creerse.

Entonces ¿por qué la gente sigue escribiendo novelas con desconcertantes notas al pie de página y extraños trucos tipográficos para recordarnos que el libro es un objeto físico que fácilmente puedes arrojarle a la cabeza al sabiondo del escritor?

Pues porque, cada año, hay alguien que consigue escribir un muy buen libro

así. Esa persona se gana una buena dosis de fama porque realmente es difícil hacerlo bien. Todo el mundo alaba lo inteligente que es mientras te rechinan los dientes de envidia, lo cual es secundario frente a la mayor recompensa que puede obtener un escritor: un mogollón de pasta.

Si insistes en tomar este camino, apostando al doble o nada, no hay nada que podamos decir para ayudarte. Todo lo que podemos hacer es dejarte que vuelvas a escribir tu libro. Para ti no tiene ningún sentido leer el siguiente apartado.

SÉPTIMA PARTE CÓMO NO VENDERLE UN LIBRO A UNA EDITORIAL

¿Qué? Pese a todos nuestros esfuerzos y el tiempo que hemos invertido, ¿has escrito una novela publicable? No, no

estamos enfadados. Estamos decepcionados. Desilusionados y heridos.

Pero no desesperes. A tu novela le aguarda un largo camino hasta que vea la imprenta. Porque, si juegas bien tus cartas, la carta de presentación que envíes a la editorial será la única página escrita por ti que alguien leerá.

Recuerda, los editores y los agentes son gente muy ocupada y todo lo que necesitan es una buena razón para pasar otro manuscrito de la bandeja de «tareas pendientes» a la papelera.

¡Dales una buena excusa! Quizá acumulas algunos agravios contra las

editoriales que querrías soltar de una vez. ¿Qué mejor sitio para expresar esas quejas que en una carta dirigida a un editor? O quizás tienes serias dudas de último minuto sobre tu libro. Asegúrate de que consten en tu carta de presentación.

Pero ¿qué pasa si el editor o el agente están tan ocupados que no pueden leer tu carta de presentación?

Relájate. Todavía tienes la sinopsis de tu libro. Utilízala para consignar minuciosamente todos los hechos del libro de forma que en ningún momento se haga mención a la trama. Con esta sencilla técnica *El silencio de los*

corderos puede pasar a ser un surtido sorpresa con elementos de entomología, trasvestismo, la pobreza de la zona de los Apalaches, la *haute cuisine* y un curso de labores, con una secuestrada por ahí para darle vidilla a la cosa.

Pero pongamos que tienes buena mano para contar todo eso con gracia. Sin importar el buen estilo que tengas, puedes arruinarlo por el simple procedimiento de que haya errores de tecleado en cada página, o pasando el manuscrito a un tipo de letra enana, un tamaño 9, y cambiando el tipo de letra cada vez que interviene un personaje.

Sabemos que has trabajado largo y

duro para llegar hasta aquí, pero respira hondo y enfila los últimos metros. En este apartado final aprenderás a asegurarte de que nadie descubra nunca lo bien que escribes.

LA CARTA DE PRESENTACIÓN

Estimado Señor o Señora:

Sé que está ocupado/a pero confío en que excuse mi atrevimiento al enviarle mi primer y probablemente penoso intento de escribir una novela. No se

me escapa que no manejo bien las palabras y que mi trama no es perfecta (hasta me parece que las primeras cien páginas podrían suprimirse sin más) y probablemente el personaje principal no es muy simpático porque realmente se basa en mí. También quiero decirle que estoy dispuesto a no cobrar ningún anticipo, sólo quiero dinero si mi novela se vende. De hecho, si es de ayuda, también podrían quedarse ustedes con todas las ganancias que generase mi libro, yo podría buscarme un segundo empleo…

Esta actitud podría funcionarte en la vida cotidiana pero… tampoco te está funcionando muy bien en la vida en general, ¿verdad?

Incluso si el tono de tu carta no es tan apocado, vigila con las excusas y no te adelantes a las críticas que puedan hacerse a tu novela. El momento para ocuparte de los puntos débiles de tu novela es cuando la releas para corregirla, no cuando la quieres vender.

Querido Agente Literario de las Estrellas:

¿Qué posibilidades tengo? Ya sé que

muchos tipos le escriben desde la canija Rhode Island, el sobaco de América (no pregunte a qué huele. Le doy una pista: «Aggg») y le dicen que su novela es lo mejor que se ha visto nunca desde que se inventó lo de apalizar a los abogados. Pero sólo esta vez ES CIERTO. Puedo verle meneando su regia cabeza con su portentoso cerebro literario (adulándolo conseguiré algo, ¿no? Aquí viene cuando se ríe usted). Pero échele un vistazo a *Los mejores asesinatos de Fowler*, la increíble novela de Norman Fowler, el desternillante sabueso, y no acabará

de reírse hasta que haya firmado todos los cheques de su talonario. ¡Garantizado!

Una carta de presentación es en el fondo una carta comercial. A cualquier agente o editor que quiera trabajar contigo le agradará ver que te tomas lo de escribir como un profesional, porque así es cómo ellos ganan dinero. No emplees un tono excesivamente impersonal, recuerda que no hay nada malo en unas gotas de humor, pero de la misma forma que no te pondrías una camiseta con el lema «Mi dueño es tonto» para ir a una entrevista de trabajo, no te hagas

demasiado el graciosillo en tu carta de presentación.

Estimado editor:

… y entonces, cuando me licencié de la Marina, que eso es otra historia muy larga (se la cuento luego) y antes de que empezara mi carrera como cultivador de orquídeas de humedal, lo perdí todo con El Niño —una experiencia que nunca olvidaré a menos que caiga víctima del Alzheimer, que ha condenado a mi padre, mi tío paterno y mi amigo Willy a los cuidados de residencias

especializadas— y fue entonces cuando se me ocurrió la idea de *Mil y una maneras de decir esa cosa que ahora mismo ya no recuerdo la que era, colega*. Y, como le decía en la página número 7 de esta carta, y que le explico con más detalle en la página 11…

Por favor, sé conciso.

A quien corresponda:

Adjunta a esta carta encontrarán mi novela de 200.000 palabras, que lleva por título *Un glorioso y valiente*

***enemigo*, en la que el capitán Kirk y el doctor McCoy se asocian con Han Solo y Chewbacca…**

Vale, para quieto ahí. Podrías haberte ahorrado lo de las 200.000 palabras. No puedes utilizar personajes conocidos de otros creadores de los que no tienes los derechos. Eso se puede hacer dentro de la literatura amateur si sólo vas a ponerlo en tu post o a compartirlo con tus amigos, pero en cuanto asome la más remota posibilidad de que puedas ganar dinero con esa historia, los abogados de esos escritores y guionistas darán contigo y te harán picadillo. Si estás

muy familiarizado con esos personajes y escribes una novela sobre ellos, debes saber que los derechos sobre esos personajes pertenecen a una enorme e impersonal corporación que tiene legiones de abogados ocupados noche y día en asegurarse de que nadie utiliza su propiedad intelectual sin su permiso.

Siempre que veas novelas publicadas protagonizadas por personajes de ficción muy conocidos es que se ha firmado un acuerdo con el poseedor de los derechos.

Y ahora coge tu libro y cambia todos los nombres.

Estimado editor:

… y si me devuelve firmado este contrato confidencial, yo le enviaré mi novela, pero tendrá que prometerme que no se la enseñará a nadie…

Los autores que aún no han publicado tienden a preocuparse más que los autores consagrados respecto de la posibilidad de que alguien les pueda robar sus ideas. Esto ocurre porque los escritores profesionales saben que lo importante no son las ideas sino el desarrollo de esas ideas. En la industria del cine es muy distinto: una idea para

escribir una historia ya es una propiedad intelectual, que puede venderse separadamente de su guión. Sí, una trama inteligente y original con un gancho irresistible está muy bien para empezar, pero apenas se dan casos de robos de tramas en la industria editorial. Ningún editor a quien envíes tu novela te robará tu trama.

Estimado Editor en Jefe del Megagrupo Editorial:

… y tiene usted la suerte de que yo le ofrezca la posibilidad de publicar mi novela. Puedo asegurarle que podrá

ponerse una medalla cuando recoja el Nobel por mi novela, porque seguramente no me olvidaré de mencionarlo en mi discurso de aceptación.
Soy un hombre muy ocupado y quiero ver este libro en las librerías dentro de seis semanas a contar desde hoy, así que sólo tiene usted unos pocos días para tomar la decisión más importante de su carrera profesional…

La confianza en uno mismo es de gran ayuda en el mundo de los negocios, pero todo lo que conseguirás fanfarroneando

en tu carta de presentación es que el editor disfrute haciéndola mil pedazos.

Como aún no has publicado y eres desconocido, eres como ese individuo que rellena una solicitud de trabajo en una gran empresa. De la misma forma que no enviarías a Bill Gates un currículum con una carta adjunta en la que le dijeras que su negocio de pacotilla se vendrá abajo sin tu oportuna ayuda, adoptar una actitud prepotente al presentar tu novela no es lo más aconsejable.

Estimado Mr. Perkins:

… los integrantes de mi taller de escritura creativa han dicho de mí que soy un cruce entre Thomas Pynchon y Beatrix Potter. Otros me comparan más bien a Tom Wolfe o a Thomas Wolfe. Yo más bien me veo como mis dos grandes influencias: H. P. Lovecraft y Jackie Collins…

El propósito de comparar tu novela con las de esos famosos escritores es permitir a los potenciales compradores hacerse una idea de cómo es tu libro. No menciones las muchas y sutiles influencias, porque a nadie le interesan. No insistas mucho en el supuesto

parecido entre tu estilo y el de James Joyce, porque nadie se lo creerá.

Asimismo, si te comparas con otros autores, intenta referirte a escritores que tengan puntos en común, para evitar sobre todo que el que lea tu carta se quede patidifuso.

Estimado y desconocido editor:

Mientras escribía esta novela he pasado por un doloroso divorcio, que abrió una herida en mi corazón por la crueldad del Macho Moderno. Este libro es como si lo hubiera dado a luz a lo largo de ocho meses justos, en un

proceso que no podía controlar. En ese tiempo me moví un poco por el mundo, lo que creo que usted sabrá ver por los diferentes escenarios que salen en el libro y que han acabado siendo un rasgo característico del mismo. Finalmente debo mencionarle que «el sarpullido de la patata grillada» que padece mi personaje en la última parte del libro es algo que yo, junto con centenares de miles de norteamericanos descendientes de alemanes, he sufrido durante años en silencio pero que ya no…

Escribir una novela es una experiencia

muy personal, pero saberla vender es una cuestión comercial. Si los detalles de tu vida son relevantes para la futura promoción de la novela —eras parte de un comando de las Fuerzas Especiales y has escrito un libro sobre las Fuerzas Especiales, por ejemplo—, claro está que debes mencionarlo. De lo contrario el momento de decirlo es cuando el agente o el editor te lo pregunten directamente.

Al comité de lectura:

… asimismo, creo que con este libro se podría hacer una gran película, cuyo

personaje principal, Steele, podría ser interpretado por Brad Pitt y el de Shangai Lulú por Jessica Alba. Cuando haya acabado mi trilogía, que podría titularse *El amor perdura pese al lumbago II, III* y… bueno, ¿quién sabe adónde puede llevarnos el éxito? Ya he escogido un vestido que es ideal para llevar al programa de Oprah…

Fantasea todo lo que quieras. Todo el mundo lo hace.

Pero sé prudente al compartir tus fantasías. No empieces la casa por el tejado.

Querido Editor:

… y ahora que casi he terminado ya el segundo capítulo, espero tener el resto del libro acabado antes de que empiece la temporada hípica del 2010…

Se puede tardar mucho tiempo en escribir una novela. En cierto momento durante la redacción de tu novela puedes leer algunas novelas similares a la tuya que ya han sido publicadas, y algunos hechos de la actualidad que son claves para tu trama pueden resolverse o cambiar, y a ti te puede comer la

ansiedad y el miedo de que el mundo esté pasando de largo a tu lado. ¿Qué pasará con Internet y todo eso, habrá novelas cuando hayas acabado la tuya?

Relájate, respira hondo y vuelve a trabajar. Aunque es posible vender novelas de ciertos géneros presentando sólo unos capítulos y un esbozo general, nuestra recomendación es que los novelistas noveles acaben de escribir la novela.



Cuándo vender un avance de tu libro

Si aún no tienes un sólido historial como escritor es muy difícil que puedas convencer a un editor de que compre tu manuscrito inacabado. Recuerda que compites con muchas otras novelas que ya están acabadas. Deberías proporcionarle al editor una poderosísima razón para que apueste su dinero por una novela que aún está a la mitad cuando puede comprar una entera por el mismo precio y saber exactamente qué está comprando.

¿Qué significa «un sólido historial»? Esto puede variar según los casos. Si ya has publicado un libro, esto podría marcar la diferencia, incluso si ese libro no es una novela. Si has trabajado como periodista durante años eso puede impresionar a los editores. Pero si tu historial consiste en haber escrito reseñas de conciertos en el blog de un amigo, no puedes empezar pidiendo un anticipo antes de tener escrito el libro. Ser un redactor publicitario

tampoco suele bastar. Aunque el hecho de que la prensa anuncie que has trabajado como publicitario para la Asociación Nacional de Fabricantes de Preservativos puede tener su gancho y ser muy convincente… bueno, la vida es injusta.

Ni que decir tiene que es más fácil vender una parte de un libro —o vender todo un libro, si a eso vamos— cuando el editor ha ido a la misma universidad pija que tú y ambos compartíais

habitación (véase «La vida es injusta» en el párrafo anterior).

Si tienes la suerte de poder vender un libro sin tenerlo acabado, debes enviar:

- Una carta de presentación que incluya una breve pero muy atractiva explicación de tu libro, sus potenciales lectores y tus credenciales personales.
- Los primeros capítulos del libro.

- Una sinopsis que explique con detalle lo que ocurre en los capítulos que faltan.

Observa que aunque no hayas terminado tu libro debes demostrar al editor que sabes cómo acaba.

Pero ¿qué pasa si cambias más tarde de opinión y decides que Morgana sobrevive a las fauces de ese monstruo y encuentra el amor en Diego, el franciscano expulsado de la Iglesia? Bueno, en eso de los cambios

hay ciertos límites. No deberías vender que estás escribiendo una novela de miedo y luego entregar la tierna historia de un adolescente. Pero no te preocupes por los detalles, siempre que tu esbozo general sea muy bueno y el libro final sea un gran libro, las cosas no irán del todo mal.

LA SINOPSIS

No incluyas la escena del baño del perro

Capítulo Tres. John va a casa y se da cuenta de que *Peluche* (el doberman que obtuvo de un grupo de rescate de Nueva Jersey cuando él aún salía con una strípper conocida por todos como Peluche) necesitaba un baño. Como sólo tenía cinco dólares en el bolsillo y el lavado del perro costaba siete (lo cual era irónico porque se había gastado dos dólares en una revista para la loba destructiva de su hermana, que luego no la quiso), él mismo bañaría a *Peluche*. Se dispuso a

pelearse con *Peluche* de buen humor.

Mientras tanto, el sol se está poniendo, lo cual se describe muy hermosamente mientras John es testigo de esa escena a través de las ventanas que dan a la bahía en toda su panorámica…

No incluyas la escena en que el protagonista lava a su perro.

Tampoco incluyas todas esas otras escenas que no forman parte básica de la trama. La sinopsis debe ser bastante más corta que la novela, y no más de cinco páginas.

En el capítulo Tres introduzco la imagen de una serpiente (símbolo de la masculinidad, el mito del Edén, la muda de la piel = regeneración) opuesta a la imagen de Lindanna con la ropa interior destrozada (violación, la humillación del Sur, el espectro fantasma de la tercera oleada del feminismo) para crear una matizada trama rica en significados (esto no ha de interpretarse a la manera freudiana, más bien se basa en una combinación de la psicología transaccional de Laing con la retórica

liberal-libertaria de Nozick).

El color azul también aparece repetidas veces, alternando con capítulos «neutrales» donde de forma deliberada evito las palabras que designan colores (la bandera americana, por ejemplo, se describe como «unas estrellas encuadradas en un rectángulo con una sección en "L" a rayas») para reflejar la triste vida carente de alegrías de Steele durante su separación de Sassafras. En general la estructura de juegos de significados en *El amor perdura pese al lumbago* es la acción principal…

Nadie se ha sentido jamás irresistiblemente atraído a pasar a la siguiente página para descubrir con qué imágenes un autor representa la impotencia o la nostalgia. Estos enfoques generan sinopsis que acaban siendo más largas que la novela, o que lo parecen.

Es la pura verdad, señora.

El creador de suspense

¡Y todo esto crea un increíble y sorprendente clímax, lleno de giros que van revelando nuevos hechos sobre Blade, Steele y Prong que Sassy

nunca podría haber imaginado! ¡Hechos sensacionales y sorprendentes! Cosas que trastocarán su mundo de una forma que estremecerá al lector en lo más hondo de su ser.

Pero contar algo más sería estropear el final…

¿Te habíamos dicho ya que esto es un negocio?

Las personas que van a considerar si compran tu libro inacabado quieren saber cómo acaba tu novela, por adelantado. Y tú no «estropearás el final», les darás una información crucial

que ellos necesitan saber para tomar una decisión.

LA PRESENTACIÓN DE TU MANUSCRITO

«Corregir» no está en mi ordenador

John se levanti de lo cama que era de maytrimonu y empffoó a llamyr a su dovermammm: «Pelucge, Pelucge», que lasrdró y dio uno vulelto y coloco su hocica en lo caro de John mientras intwntava

levantarse y este empfo a reig mientras camibbba

Algunos manuscritos están tan bien presentados como un niño en su Primera Comunión. Pero los hay redactados por autores con una puntuación desastrosa y llenos de errores de tecleado. Esto se debe a que el autor no se ha tomado la molestia de corregir la ortografía de su manuscrito.

Tú no puedes presentar un manuscrito con erratas.

TEST SORPRESA

¿Cuántas erratas tienes que corregir?

1. Ninguna.
2. Algunas.
3. Todas.

Muchos escritores principiantes dicen: «Pero los editores ya tienen correctores para eso. ¿Quién se va a preocupar de esos detalles insignificantes si la historia es realmente buena?»

A ellos les decimos que sí, que todos queremos ser amados por cómo somos realmente, por cómo somos en

esencia, pero esto no significa que no tengamos que ducharnos y mirarnos en el espejo antes de acudir a una cita.

Si tienes una mala ortografía o puntúas mal, o piensas que tu manuscrito podría mejorar si lo leyera otra persona, no hagas el tonto. Pide esa ayuda antes de enviar tu novela a una editorial. Esa persona podría ser un amigo, pero si eres el que tiene más conocimientos literarios y gramaticales de tu círculo, considera pagar a alguien para que lo haga.

EPÍLOGO

¡Enhorabuena! Si nos has seguido hasta aquí has pasado de ser simplemente un novelista que aún no ha publicado a un novelista claramente convencido de no publicar jamás. Reforzado con una armadura frente a la incomprensión y las ofensas, puedes reírte ahora de la amenaza de que te publiquen. Podrás dormir bien tranquilo por las noches sabiendo que nadie relacionado contigo

por sangre, matrimonio o vínculo fraternal leerá nunca tu libro, no hablemos de que te lo publiquen.

Puedes secuestrar al señor Harper y al señor Collins, pero no tendrás la menor posibilidad de que ninguno de sus empleados pague jamás un rescate que suponga publicar un libro en el que aparezca tu nombre. Si el señor Random está como loco por irse a la cama contigo, el señor House tomará cartas en el asunto y se asegurará de que no se publique tu novela. Puedes ser todo lo nórdico que quieras —el mismo Erik el Rojo— pero los editores de Viking Press preferirán arder en el Valhalla con

un *drakkar* en llamas antes que publicar tu libro.

Etc.

Y ahora, libre de la amenaza de que unos lectores profesionales examinen tu libro, puedes desarrollar por entero toda la majestuosidad natural de tu voz narrativa. La sagrada autenticidad de tu inspiración nunca se verá mancillada por las sucias garras del comercio.

Esperamos que nos hayas visto como algo más que unos sabelotodos del oficio de escribir, esperamos que hayamos sido tus liberadores, tu Espartaco, tu Che Guevara de los sabelotodos que escriben manuales

sobre cómo escribir.

Sin embargo, si rechazas aviesamente todas las lecciones que te hemos ofrecido en este libro, pues ésa era nuestra intención, y en vez de eso evitas todos los errores que hemos descrito, quizás puedas convertirte en un novelista publicable. Si ése el caso, nuestro siguiente libro, *Cómo no vivir sin un sueldo*, te será indispensable. En él te ofreceremos instrucciones detalladas paso a paso para robar rollos de papel higiénico de los aseos públicos; reviviremos el arte de la Gran Depresión de subsistir con sobres gratis de *ketchup* y azucarillos; y te daremos

una lista de las mejores tácticas para pedir prestado dinero en la primera cita. Si estás intentando vivir ya de los anticipos de los editores, encontrarás muy beneficioso nuestro capítulo sobre qué cajas de cartón son mejores para el clima imperante en tu ciudad.

Pero sea cual sea el camino que escojas, la solitaria autopista de los autores no publicados o el compromiso de la publicación, nuestros mejores deseos estarán contigo.

¡Ve con Dios y no te tropieces con ningún pollo! Respecto a tu futuro, nosotros nos lavamos las manos. Ahora ya estás preparado para recibir alguna

que otra carta que diga: «Lamentamos tener que informarle de que la propuesta de publicación que nos ha hecho llegar no se corresponde con nuestras necesidades actuales».

NOTAS

[1] Aunque el nombre del autor de esta novela y el personaje sobre el que escribe pueden dar la impresión de que son el mismo, se pronuncian de forma distinta y no se cayeron bien cuando se conocieron[2].

[2] Gainsville, Florida, 18 de marzo, 1984.

[3] Entonces, ¿cómo debe entenderse esto, querido lector? ¿Puede interpretarse como que el narrador de este relato no está reproduciendo exactamente los pensamientos de

Newton Showalter? ¿O más bien lo que ocurre es que usted mismo es Newton Showalter?

[4] Aunque la ficción es por tradición una forma sobrevalorada de mentira, y leer es por tanto una suspensión de la credulidad prolongada, aquí usted puede olvidar todos sus recelos por una serie de buenas razones, que ahora detallaré en cuanto me ponga a hacer la lista… sí… ahora…



HOWARD MITTELMARK es un escritor estadounidense conocido principalmente por su libro, escrito junto a Sandra

Newman, *Cómo no escribir una novela*. También es autor de la novela *Age of Consent*.

Como editor/colaborador/escritor en la sombra, ha tomado parte en decenas de novelas y memorias, entre ellos dos *best-sellers* de *The New York Times*. Ha trabajado para agencias literarias y editoriales de libros y revistas en calidad de redactor escribiendo numerosos artículos y reseñas. Sus reseñas de libros y ensayos han aparecido en *The New York Times*, *The*

Washington Post, *The Philadelphia Inquirer*, *The International Herald-Tribune*, *Kirkus*, *Writer's Digest*, *The Hollywood Reporter*, y otras publicaciones.

No tiene un lugar de residencia fijo.



SANDRA NEWMAN es una escritora estadounidense conocida por su *best-seller*, escrito junto a Howard Mittelmark, *Cómo no escribir una novela*.

Además, Newman ha publicado dos novelas con gran éxito de

crítica: *The Only Good Thing Anyone Has Ever Done* y *Cake*. *The Only Good Thing* fue finalista en el Guardian First Book Award. También ha colaborado escribiendo relatos y artículos para revistas y periódicos como *Harper's*, *Conjuctions*, *London's Observer*, *Sunday Express* y la antología de relatos *Family Wanted: Stories of Adoption*.

Su autobiografía, *Changeling*, fue publicada en 2010. Ha enseñado escritura creativa en la Universidad de Colorado, la

Chapman University, la Temple University, para la Gotham Writers' Workshop, y el Unterberg Poetry Center.

Newman reside actualmente en Nueva York.